

**ORHAN PAMUK ROMANLARINDA**

**ORYANTALİZM**

**Büşra Şahin**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**ESKİŞEHİR, 2015**

# **ORHAN PAMUK ROMANLARINDA ORYANTALİZM**

**Büşra ŞAHİN**

**T.C.**

**Osmangazi Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Eskişehir**

**2015**

**T.C.**

**ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**Büşra Şahin tarafından hazırlanan Orhan Pamuk Romanlarında Oryantalizm başlıklı bu çalışma .../ .../ 20.. tarihinde Eskişehir Osmangazi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.**

**Başkan .....**

**Akademik Unvanı ve Adı Soyadı**

**Üye .....**

**Akademik Unvanı ve Adı Soyadı**

**Üye .....**

**Akademik Unvanı ve Adı Soyadı**

**Üye .....**

**Akademik Unvanı ve Adı Soyadı**

**Üye .....**

**Akademik Unvanı ve Adı Soyadı**

**ONAY**

**.../ .../ 20..**

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Büşra ŞAHİN

## ÖZET

### ORHAN PAMUK ROMANLARINDA ORYANTALİZM

ŞAHİN, Büşra

Yüksek Lisans – 2015

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**Danışman:** Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar

Bu çalışma, Türk Edebiyatında uzun süredir eser veren ve postmodernist anlayışı benimseyen Orhan Pamuk'un romanlarındaki oryantalizm unsurlarını ve Doğu-Batı karşıtlıklarını ele almaktadır.

Temelde “ben” ve “öteki” ayrımına dayanan oryantalizm, Batı ülkelerinin Doğu ülkelerine uyguladığı araştırma çalışmaları ve hâkimiyet kurma amacını ifade eder. Çok eski zamanlardan beri Batının Doğu medeniyetleri üzerindeki düşünüş biçimi olarak varlığını korumuştur. Günümüzde de devam etmekte olan bu düşünce ve davranışlar bütünü, hem Doğu hem de Batı edebiyatlarını etkilemiştir. Bu bağlamda, kendisini Batıya yakın hisseden Doğulu yazar Orhan Pamuk'un tüm romanlarına yansıttığı oryantalist detaylar bu tezin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, oryantalizmin Türk edebiyatına etkilerini Orhan Pamuk'un romanları bağlamında incelemek ve yazarın kendi toplumuna yaklaşımının açıklamaktır. Romanlarında karakterler aracılığıyla tespit edilen Doğu-Batı karşıtlıklarından yola çıkarak Türkiye'nin hem kendi içinde hem de Batı medeniyetinin karşısında nasıl bir oryantalistleşme süreci geçirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışma üç ana bölüme ayrılmış olup birinci bölümde genel hatları ile oryantalizm kavramı ve gelişme süreci irdelenmiştir. İkinci bölüm, Orhan Pamuk'un hayatına ve yazınsal özelliklerine genel bir bakış sunmaktadır. Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölüm ise Orhan Pamuk'un tüm romanlarındaki Doğu-Batı zıtlıklarının tartışıldığı kısımdır. Tespit edilen karşıtlıklar ve Doğuyu sosyo-kültürel olarak aşağıda konumlandıran ifadeler farklı başlıklarda sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, Orhan Pamuk, Doğu, Batı, Medeniyet, Kültür

## **ABSTRACT**

### **ORIENTALISM IN ORHAN PAMUK’S NOVELS**

**ŞAHİN, Büşra**

**Master Degree – 2015**

**Department of Turkish Language and Literature**

**Adviser:** Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar

This study investigates the elements of orientalism and East-West conflict in the works of Orhan Pamuk, who has a long standing in Turkish literature and embraces postmodernist understanding.

Orientalism, which mainly stands on the distinction of “self” and “other”, represents the researches and will to dominate of the West on the Eastern countries. It has sustained itself since the early times as the West’s thinking way of the East. This ongoing ensemble of thinking and behavioural approach has affected both Eastern and Western literature. In this context, as an Eastern author whom feels himself closer to the West Orhan Pamuk’s orientalist details on his novels are the subject of this thesis. The goal of this study is to investigate the affects of orientalism on Turkish literature through Orhan Pamuk’s novels and clarify his approach to his own society. Turkey’s process of orientalised, both internally and in comparison with the Western civilization, will be presented based upon the East-West conflicts through the characters in his novels.

The study consists of three sections, first section explains the notion of orientalism in a general sense and investigates its development. Second section

presents an approach towards Orhan Pamuk's life and literary features. The third section which can be considered as the main section is the part that East-West conflicts are discussed through novels of Orhan Pamuk. Located contradictions and declarations that position the East below in socio-cultural area are presented in different titles.

**Key Words:** Orientalism, Orhan Pamuk, East, West, Civilization, Culture



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
ÖNSÖZ .....	xii
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORYANTALİZM NEDİR? .....	5
2. ORYANTALİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ .....	10
2.1. Haçlı Seferleri ve Oryantalizm .....	12
2.2. Amerika'nın Keşfi .....	16
2.3. Napolyon'un Mısır Seferi .....	17
2.4. Oryantalist Söylemde Cinsel Fark .....	19
2.5. Avrupa ve Türkler .....	22
2.6. Sosyal Darwinizm .....	28
3. ORYANTALİZMİN ETKİLİ OLDUĞU ALANLAR .....	33
3.1. Edebiyat .....	34
3.1.1. Türk Edebiyatı ve Batılılaşma Sorunu .....	40
3.2. Sinema .....	45

3.3. Resim .....	48
3.4. Antropoloji .....	49
4. GÜNÜMÜZDE ORYANTALİZM .....	51

## İKİNCİ BÖLÜM

1. ORHAN PAMUK KİMDİR? .....	54
2. YAZINSAL BAKIŞ .....	56
2.1. Cevdet Bey ve Oğulları .....	59
2.2. Sessiz Ev .....	61
2.3. Beyaz Kale .....	63
2.4. Kara Kitap .....	66
2.5. Yeni Hayat .....	68
2.6. Benim Adım Kırmızı .....	69
2.7. Kar .....	71
2.8. Masumiyet Müzesi .....	73
2.9. Kafamda Bir Tuhaflık .....	74

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. ORHAN PAMUK ROMANLARINDA ORYANTALİZM .....	76
1.1. Doğu-Batı Farkının Bir Yansıması Olarak Mekân ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Mekânın Kullanımı .....	82

1.2. Oryantalizmin Dinsel Temelinin Orhan Pamuk'un Romanlarına Yansıması.....	101
1.3. Doğu-Batı Karşıtlığının Yarattığı Kimlik/Aidiyet Sorunu .....	116
1.3.1. Orhan Pamuk'un Romanlarında Milliyetçi Yaklaşımlar.....	128
1.4. Oryantalizmin Sanat Dallarına Etkisi ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Sanatsal Açıdan Doğu-Batı Karşıtlığı .....	135
1.5. Tanzimat Dönemi Romanında Sıklıkla Görülen Görünürde Batılılaşma Olgusunun Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yeri .....	151
1.6. Doğu-Batı Karşıtlığının Bilimsel Açıdan Geri Kalmışlıkla İlişkilendirildiği Durumlar .....	163
1.7. Orhan Pamuk Romanlarında Cinsel Farklılık Bağlamında Oryantalizm.....	173
1.8. Romantik Akımın Bir Özelliği Olarak Otantik Doğunun Çekiciliği ve Orhan Pamuk'un Romanlarına Yansıması .....	177
SONUÇ .....	181
KAYNAKÇA .....	186
Kitaplar .....	186
Sürelî Yayınlar .....	190
Makaleler .....	191
Tezler .....	194

## ÖNSÖZ

Bir kültür oluşturmanın temelinde kimlik oluşturmak yatmaktadır. Bir toplumun “biz” kimliğini oluşturabilmesi, “bize benzemeyen”in belirlenmesi ile mümkün olur. “Biz” olmayan dışarıda kalır, farklılaştırılır. Bu durum da *öteki* kavramını inşa eder, karşıtlık oluşturur, “biz” yüceltilirken “öteki” aşağılanır. Başka bir şekilde söylenecek olursa kimlik oluşturmak, dışarıda kalan ötekilerle mümkündür. Hem birbiriyle çatışan hem de birbirine bağlı olan karşıt toplumlar, bu şekilde ötekileştirmeye dayalı bir gelişim sürecine dâhil olurlar.

Doğu ve Batı kavramları sadece yön bildiren kavramlar değildir. Aynı zamanda tarihsel, kültürel, siyasi göndermeleri içinde barındırır. Doğu-Batı söylemleri bu çok katmanlı mekân algısına göre şekillenir. Birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmayan bu kavramlar, gelişmişlik seviyesi ile yakından ilgilidir. Kurmaca bir “öteki” kimliğinin oluşması, “biz” kimliğine bağlı olduğu için Doğu ve Batı algılamasında gerçek ile kurmaca iç içedir. Bu kurmaca da zaman içinde şartlara bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Söz konusu medeniyetlerin uzun yüzyıllarla temellendirebileceğimiz bu ikili olma durumu sonucunda Batı medeniyeti, kendi içinde yaşadığı gelişmelerin de etkisiyle Doğu medeniyetini metaforik anlamda aşağıda konumlandırır. Bu konumlandırmanın en önemli dayanakları dinî, kültürel ve siyasi dayanaklardır.

Doğu-Batı ikilemini ele alırken, iki “dünyanın” yaşadığı tarihsel süreçlerin, kültüre ve dine bağlı gelişimlerin aynı olmadığına altını çizmek gerekir. Birbirinden farklı tarihsel gelişimleri ile ele alınması gereken Doğu ve Batı medeniyetlerinin yüzyıllarca zıt uçlarda konumlanması günümüzde hâlâ devam etmektedir.

Oryantalizm, “iki zıt kutbun arasındaki Türkiye” için farklı bir boyutta ele alınmalıdır. Batının gözünde Doğu sayılan Osmanlı/Türkiye, modernleşme süreçlerinde yönünü Batıya çevirmiştir ve Batılı olma arzusundadır. Bu durum edebiyata yansımıştır. Tezin amacı, edebiyatımızda sürekli işlenen Doğu-Batı

sorunsalını eserlerine yansıtan Orhan Pamuk'un bu zihinsel evrenin neresinde konumlandığını romanları aracılığıyla belirlemeye çalışmaktır. Romanlarında derin yapıda veya açıktan açığa verdiği bu karşıtlık, kimi zaman oryantalist boyutlara ulaşarak Doğunun geri kalmışlığını vurgulamaya ve Doğuyu küçümsemeye kadar varır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde oryantalizm tarihî süreç içinde incelenmiş ve bu kavramın nasıl bir gelişim gösterdiği tüm yönleriyle belirtilmiştir. İkinci bölümde Orhan Pamuk'un hayatı, eserlerinin yazınsal ve estetik niteliği tespit edilmiş ve romanlarına genel bir bakış sunulmuştur. Üçüncü bölümde ise Orhan Pamuk'un romanlarında tespit edilen Doğu-Batı karşıtlıkları örneklerle anlatılmıştır. Romanlarındaki oryantalist unsurlar, tematik olarak alt bölümlere ayrılmıştır. Doğu-Batı karşıtlığı temelindeki mekânın kullanımı, sanatın yeri, dini öğelerin romanlarda nasıl yer aldığı, karakterlerin kimliklerindeki karmaşalar, bilimsel olarak Batının örnek alındığını gösteren bölümler gibi temalara ağırlık verilmiştir.

Tezin hazırlanma sürecinde desteğini ve rehberliğini esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Soner Akpınar'a teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Oryantalizm, başka bir deyişle Doğubilimi veya şarkiyatçılık, Batının Doğu üzerine yaptığı edebiyat, dil, tarih alanlarında araştırma çalışmalarını kapsar. Bu araştırmalar sadece tanımak ve bilimsel ilerleme kaydetmek amacı ile değil, Doğu medeniyeti üzerinde hâkimiyet kurma amacı ile de yapılmıştır. Zamanla Batı, kendisini tanımlayabilmek için ihtiyaç duyduğu “öteki” konumuna Doğuyu koymuştur. Doğuya objektif bir şekilde yaklaşım tanımayı amaçlayan araştırmacılar olsa da bazı şarkiyatçıların elinde Doğu medeniyeti bir obje haline gelmiş ve istenildiği gibi şekillendirilmiştir. “Hayali Doğu” olarak niteleyebileceğimiz bu süreç, Edward Said’in de belirttiği gibi gerçekliği yansıtmada eksik kalmış ve şarkiyatçılar aracılığıyla bazı politik, kültürel, dini amaçlara hizmet ederek emperyalizmin, sömürgecinin önünü açmıştır.

Oryantalizm veya Şarkiyatçılık çalışmalarının ne zaman başladığı hakkında çeşitli görüşler vardır. Bilimsel çalışmalar üniversitelerde Arap Dilleri kürsülerinin kurulmasıyla başlasa da Batı ile Doğu medeniyetlerinin sürekli çatışma hâlinde olması çok eski zamanlara dayandırılmaktadır. Antik Yunan metinlerinde bile bu çatışmanın izlerine rastlanıldığını ileri süren araştırmalar vardır. Batı medeniyetlerinin geçirdiği teknolojik, bilimsel ve kültürel ilerlemeler oryantalizm çalışmalarına uygun bir ortam hazırlamıştır. Bu ilerlemeler sayesinde zenginleşen Batı medeniyeti kendisini Doğu karşısında üstün saymakla kalmayıp bu üstünlüğünü dayatma yoluna da gitmiştir. Doğu, Batının gözünde her zaman aşağıdadır ve ilerlemeye kapalıdır. İlerlemeye kapalı olmasının önemli bir sebebi de dinî açıdan karşıtlık durumudur. Oryantalist görüşe göre İslam, ilerlemeye izin vermeyen, bilimsel gelişime engel olan bir duvardır.

Batının üstünlük tutumunun altında yatan en önemli nedenlerden biri dinsel karşıtlıktır. Hıristiyan Batının Haçlı Seferleri nedeniyle birlik olmaları, Müslüman Doğu toplumlarını düşman ilan etmeleri bu durumu açıkça göz önüne serer. Sonuçta

“Doğu kötüdür; çünkü Doğu Müslüman’dır” şekline evrilen bu görüş, Doğuya atfedilen küçümseyici sıfatların İslam’a atfedilmesi paralelliğine bürünür. Müslümanlık ise her zaman *barbarlık, gericilik, terörizm* ve *ilkellik* ile eş tutulmuştur.

Dinsel çekişmelerle başlayan bu çatışmalar zamanla siyasete, yazılı metinlere, sanata, toplumsal görüşlere ve ekonomiye yön vermiştir. Çeşitli mektuplarda, gezi yazılarında, edebi eserlerde görülen oryantalist tutum, diğer oryantalist metinleri de beslemiştir. Böylece Doğu hakkında çok bilgisi olmayan hatta Doğuyu gidip görmemiş araştırmacılar ve yazarlar bile şarkiyatçı bir tutum takınarak geleneği sürdürmüşlerdir. Araştırmacı ve yazarların bu tavrı, birbirini besleyen döngüsel bir zincire dönüşmüş ve toplumsal hafızayı da etkileyerek halktan insanların Doğu hakkındaki görüşlerinin değişmesine neden olmuştur. Bu durum da yüzyıllar boyu zihinlerden silinmeyecek bir “Doğu aşağı konumdadır” kanısının oluşmasına yol açmıştır. Batı kendi kimliğini de bu yolla, *öteki* olan Doğu sayesinde sağlamlaştırmış ve hâkimiyet kurma yoluna gitmiştir. Batının bu üstünlük iddiası sömürelere, kolonizasyon hareketlerine yol açarak Doğu ülkelerinin/toplumlarının her türlü sömürüsü başlamış, Batı git gide zenginleşirken Doğu fakirleşmiştir. Avrupa’da yaşanan bilimsel/teknolojik gelişmelerin ve kültürel değişimlerin bu durumun ortaya çıkmasındaki payı yadsınamaz. Bu gelişmeler sömürge hareketlerini hızlandırmıştır. Doğu ülkeleri ise bu gelişim aşamalarını yaşamadığı için *sabit, değişime kapalı, tembel* gibi kötüleyici sıfatlarla nitelenmiştir. Bu sıfatlar zamanla etkisini yitirmemiş, zihinlere yerleşmiştir.

Şarkiyatçılık çalışmaları güzel sanatlardan bilime, ekonomiden kültürel yaşama kadar sıçramıştır. Batı medeniyetlerinin bu oryantalizm çalışmaları sonucunda Doğulu denince zihinlerde oluşan bir *tip* ortaya çıkmıştır. Bu tip Müslüman, gerici, kavgacı ve anlaşılmazdır. Tembel ve boyun eğen oldukları için üzerlerinde bir hâkimiyet kurulması gerekir ve bu hâkim tip de beyaz Avrupalıdır.

Oryantalizm alanında başvurulacak en önemli kaynaklardan ilki Edward Said’in *Şarkiyatçılık* (1978) isimli eseridir. Said bu eserinde oryantalizmin gelişim süreçlerini tüm yönleri ile ele almıştır. Bir diğer önemli kaynak olarak da Thierry

Hentsch'in *Hayali Doğu* (1988) kitabını saymak gerekir. Bu iki yapıtın dışında Niall Ferguson, Onur Bilge Kula, Bryan S. Turner, Hilmi Yavuz gibi araştırmacıların eserleri de yol gösterici niteliktedir.

Türkiye, Osmanlı Devleti dönemlerinden beri bir Doğu ülkesi sayılmakta ve şarkiyatçıların araştırmalarının, gezilerinin konusu olmaktadır. Bu durumun etkili bir nedeni de din kökenlidir. Resmi dini İslam olan Osmanlı Devleti'nin toplumsal ve kültürel unsurları Batı için her zaman ilgi çekici olmuştur. Osmanlı Devleti veya Türkiye Cumhuriyeti herhangi bir sömürge süreci yaşamamıştır ancak coğrafî olarak Doğu ile Batının arasında kalma durumu, Türkiye'de karmaşık bir ortam oluşmasına neden olmuştur.

Batı ile Doğu arasında kalma, Batının gözünde Doğu sayılırken Batıya yakın hissetme gibi çelişkilerin yarattığı durum Türk edebiyatında da etkilerini göstermiştir. Özellikle roman sahasında açıkça gözlenebilen bu durum, roman türünün edebiyatımıza girmeye başladığı Tanzimat Dönemi'nden beri inceleme konusudur. Osmanlı Devleti'nin Batıyı örnek alma girişimlerinin yankısı romanlara yansımış, modernleşme ve ilerleme çalışmaları roman karakterleri üzerinden ilerlemiştir. Bir yandan *görünürde Batılılaşma* olgusuna vurgu yapılırken bir yandan da milli değerlerin artık önem arz etmemesinden duyulan rahatsızlığı belirten yazarlar olmuştur.

Türk romanına bir dönem şekil vermiş bu toplumsal yansımalar etkisini çok uzun süre hissetmiştir. Orhan Pamuk da bu durumu romanlarına işlemiş, kimi zaman medeniyetler arasında sıkışmışlık romanın asıl örgüsünü belirlerken kimi zaman da geri planda okuyucuya hatırlatılmıştır.

Kendisi Nişantaşılı zengin bir ailenin üyesi olan Pamuk, “bir Doğu ülkesinde Batılı olmak” durumunu bizzat yaşamış ve kendi toplumuna belli bir mesafeden bakmış birisi olduğu için romanlarında bu durumun yansımaları sıklıkla görülür. Romanlarının hikâyesi çok nadiren İstanbul dışına çıkmıştır, karakterler ise çoğunlukla İstanbul'un sosyete çevresinden, burjuva ailelerinden çıkma karakterlerdir. Pamuk bu ailelere kendi yaşamından izleri serpiştirmiş ve detayları kendi ailesinin üyelerinden, yaşantılarından edinmiştir. *Benim Adım Kırmızı* ve *Beyaz*



*Kale* romanlarında ise İstanbul'a tarihi açıdan yaklaşmıştır. İstanbul'un semtleri onun romanlarında "gelişmişlik/modernlik" derecelerine göre birbirinden ayrılır.

Romanlarında işledikleri karakterlerin genel özellikleri yabancılaşma çeken, kimlik bunalımlarını yansıtan karakterler olmalarıdır. Bu karakterleri toplumun kimliği ile bağdaştırarak alegorik bir anlatımda sunan Pamuk, Batılılaşma karşısında kendi kültürüne ve geleneğine yabancılaşmış, bunun sonucunda da arada kalmış insanları ön plana çıkarır. Bu arada kalma durumunu Türk toplumunun geneline yansıtabiliriz. Batıya yaklaşma çabaları ile Batı oryantalizmi karşısında takınılan gurur, toplumsal kimlik karmaşasına sebep olmuştur.

Orhan Pamuk, kimi yazılarında Doğu ile Batı sanatının ikisinden de yararlanmanın kendisini zenginleştirdiğini belirtmiştir. Bu iki kutbun sentezi ile yapılan sanatın çok güzel olabileceğini belirtse de romanlarında bu karşılaştırmaları sonuçsuz bırakır, belli bir sentez veya oluşuma rastlanmaz. Orhan Pamuk romanları üzerine yapılacak çalışmalarda kaynak sayılabilecek kitaplar özellikle Nüket Esen, Engin Kılıç, Yıldız Ecevit gibi araştırmacıların çalışmalarıdır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ORYANTALİZM NEDİR?

Oryantalizm, başka bir deyişle şarkiyatçılık, en basit anlamıyla Batının Doğuyu anlamlandırma çabasıdır. Batı, Doğuyu incelemek ve olduğu gibi anlamaktan çok kendine göre yeniden üretip bu ürettiği yeni *nesne* üzerinde üstünlük kurmaya çalışmıştır. Kendini tanımlamak için bir *öteki*'ne ihtiyaç duymuş, bu öteki de Doğu olmuştur. Batı kendisini özne olarak kurmuştur ve bu durum kendisini ondan ayırt edeceği başka bir terimi gerektirmiştir. Bu terim de Doğu olmuştur. Bu sebeple, Doğu ile Batı ayrımı coğrafi anlamlarıyla sınırlı değildir. Bu iki medeniyetin nerede başlayıp nerede bittiği açık değildir. "...açık olan tek şey, medeniyetlerin tanımlarının ve kapsamalarının iktisadi, siyasi ve kültürel denklemlere bağlı olarak süreç içerisinde sürekli değiştiğidir" (Doğan, 2014: 13).

*Öteki* olarak kurulan Doğuya, öznenin (Batının) tam tersi özellikler yüklenmiştir. Öteki, "öznenin sahip olduğu özelliklerden yoksundur ama aynı zamanda da radikal farkından dolayı öznenin istikrarlı dünyasına bir tehdit de oluşturmaktadır." (Yeğenoğlu, 2003: 15). İnsanların veya toplumların, kendisinden çok farklı insan veya toplumla karşılaştığında, kendisiyle özdeşleştirdiği değerlere sığınarak farklı olanı yadsıma eğiliminde olduğunu belirten Claude Lèvi-Strauss, yabancılık hissini doğurduğu tiksinti ve ürperti gibi kaba tepkilerden söz eder. Kendi toplumuna ait değerleri benimsemiş bir gözlemci, farklı ve kendi içinde değerlere sahip bir toplum ile karşılaşınca bu yeni olanı inkâr eder, sadece kendi toplumunun bir tarihi olduğuna inanır (Lèvi-Strauss, 2010: 72). "İlkçağ da Yunan kültürünün içinde yer almayan her şeyi 'barbar' adı altında topluyordu; Batı uygarlığı daha sonra 'yaban' deyimini aynı anlamda kullandı." (Lèvi-Strauss, 2010: 26). Barbar veya yaban sıfatlarının arkasında gizlenen anlam aynıdır: ormana veya vahşi yaşama ait olan, insan kültürünün karşıtı. Bu noktada kültürel çeşitlilik tamamen bir kenara itilerek, sahip

olunan kültüre uymayan ne varsa dışlanmaktadır. “Barbar” kelimesinin Grekçede “dilsiz” anlamına gelmesi de dikkate değer bir noktadır (Kontny, 2011: 126).

Oryantalizm, bir bilgi problemi olduğu kadar bir iktidar, hâkimiyet ve güç problemidir (Yavuz, 1999: 70). En temel anlamıyla Doğulu toplumlar hakkında bilgi toplama işlevinden ayrılmış, genişlemiştir. Batılının, Doğulu olan her şeyi kendi imajının tersi olarak yorumlamasına, kesin farkların oluşturulmasına imkân veren bir söyleme dönüşmüştür. “Timothy Mitchell’e göre ‘dışarda olan, paradoksal bir biçimde Batı’yı Batı yapan şeydir; dışlanmıştır, ama aynı zamanda Batı’nın kimliğinin ve gücünün ayrılmaz bir parçasıdır.’” (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 67).

Batı tarafından kurulan *öteki* yapısı kolonyalizm ve emperyalizm hareketleri için de geçerlidir. Doğu Batı’dan ayrıdır, gelişmemiştir, ilkeldir. Bu ayrım yapılırken Batının sahip olduğu bireysellik, sivil toplum gibi sosyolojik özellikler ön plana çıkartılır ve Doğunun bu özelliklere sahip olmadığı vurgusu hâkim olur. “Retorik bir strateji sayesinde, Doğulu olan veya Batılı-olmayan toplumlar zaman içinde geriye itilerek, ‘ilkel’ veya ‘geri’ diye nitelenerek kururlar.” (Yeğenoğlu, 2003: 15). Bu sayede Batı, Doğuyu modernleştirme bahanesine sığınarak emperyalist tutum sergiler. Batı kendi modernliğini ve aydınlanmışlığını Doğuya yaymak isterken, onun yerli kültürünün bağımsızlığını da reddetmiş olur. İlerleme ve modernleşme ilkeleri, sömürge hareketinin temel taşı haline gelmiştir.

Oryantalizm, tarih boyunca sömürgecilikle eşzamanlı ve aynı amaçla ilerlemiştir. Coğrafi keşifler döneminde başlayan sömürgecilik hareketlerinin üç temel unsuru vardır: yeni bulunan topraklarda yerleşimler kurup egemenliğin sağlanması, bu toprakların kâr amaçlı kullanılması ve bölge halkının Hıristiyanlaştırılması (Özcan, 2012: 9). Avrupa’nın emperyalizm düşüncesi ile oryantalizm çalışmalarının paralel ilerlediğini Said özellikle vurgular: “Şarkiyatçılık kurumları ile içeriğindeki büyük ilerleme dönemi, Avrupa’nın eşi görülmedik yayılma dönemiyle tamı tamına çakışır; 1815’ten 1914’e değin, doğrudan doğruya Avrupa yönetimindeki sömürgelerin kapladığı alan, yeryüzünün yaklaşık yüzde 35’inden yüzde 85’ine çıktı. Tüm kıtalar bu yayılmadan payını aldı ama hiçbirisi Afrika ile Asya kadar etkilenmedi.” (Said, 2013: 50).

Romantizm akımı ile birlikte sömürgeciliğin ve şarkiyatçılığın zirveye tırmanması da rastlantı değildir. Romantikler, her şeyi mitleştirme arzusu ile Doğuya yaklaşırken sömürgecilik de bu tavra kendini uydurmuş ve kendini bir kurtarıcı olarak görmüştür. Doğu halkları, gelişmiş Batı sayesinde kurtarılmalı, uygarlaşmalıdır. “Batı, bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle, kendini tanımlamak, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek ve bu amacını gerçekleştirmek adına hayalî bir Doğu üretmiştir.” (Çoruk, 2007: 193).

Avrupa, yani *üstün ırk*, kendisinden daha düşük gördüğü Doğuyu önce yok sayar; yok saymadığı zaman ise insan-dışı varlıklar olarak niteler (Parla, 2012: 11). Batının bu ötekileştirme veya yok sayma tavrı aslında bir kurgulamadır. Bu kurgulamanın amacı ise kendi çıkarlarını gerçekleştirmek, egemen olma durumunu tüm yönleriyle yaşamaktır. *Doğu’ya Seyahat (Voyage en Orient)* (1835) isimli önemli eseri kaleme alan Lamartine (1790-1869), Doğu yolculuğunda edindiği görüşleri aktarırken Avrupa’nın Doğuda, özellikle Anadolu’da nerelere hâkim olması gerektiğini de düşünmüştür. Emperyalizm ve sömürge içerikli bu görüşlerini sunarken yine Doğuyu koruma ve kurtarma misyonları olduğunu dile getirir (Parla, 2012: 72).

Oryantalizm, oryantalistlerin yazdığı kitaplarla kendi alanını oluşturmuş ve bu alan da Doğuya giden misyoner ve sömürgeci güçlere bilimsel materyal sağlamıştır. Doğuya seyahat eden gezginler, araştırmacılar, görevliler ellerinde rapor sayılabilecek metinlerle dönmüşlerdir. Bu metinler sayıca o kadar fazladır ki, sadece on yedinci yüzyılda Doğu hakkında olan yayımların iki yüzden fazla olduğu ileri sürülmüştür (Hentsch, 2008: 130). “Sayıca bolluk. Üstelik de beş, on, yirmi yıl arayla korkunç biçimde birbirini tekrarlayan raporlar. Bu anlatılar öylesine birbirinin kopyası gibidir ki, bunların onda birini bile incelemek gereksiz ve sıkıcı olacaktır.” (Hentsch, 2008: 131). Oryantalizm, kendi kendini besleyerek bir döngünün içine girmiştir. Doğuya bizzat gitmeyen, ilgi duyduğu halkları tanımayan yazarlar bile Doğu hakkında yazılar yazmış ve bu yazılarına kaynak olarak, önceki oryantalistlerin yazdıkları incelemeleri almışlardır. Oryantalist görüşlerle hazırlanan metinler, oryantalistlere kaynak olmuştur. Bu nedenle Batılı bir araştırmacı yalınlıkla işe başlayamaz. Kendisinden önceki oryantalist araştırmacıların bilgi birikimini,

çıkarımlarını kendisine dayanak olarak görür. Bu araştırmalardan yararlanmak suretiyle aslında oryantalist tavra katkı yapmış olur. “Şark’la uğraşan her yazar (Homeros bile), gönderme yapacağı, dayanacağı, kendine göre eski bir Şark’ı, geçmişteki bir Şark bilgisini temel alır. Ayrıca, her Şark çalışması kendini başka çalışmalarla, izleyicilerle, kurumlarla, Şark’ın kendisiyle *bağlantılı* kılar.” (Said, 2013: 30). Oryantalist metinlerin birbirinden alıntılama yapması, oryantalist söylemi güçlendirir. Önceki oryantalist metin örneklerinin tekrarlanması veya onaylanması değil eleştirisi üretilse bile bu durum, bütünselliği olan oryantalist söylemi güçlendirecektir.

Doğu, her zaman metaforik olarak aşağıda konumlanmamıştır ve bilimsel alanda Batıdan üstün olduğu zamanlar olmuştur. “Yerküre’yi 1411’de dolaşabilen biri muhtemelen en çok Doğu uygarlıklarındaki yaşam kalitesinden etkilenirdi. (...) Buna karşılık 1411’de Batı Avrupa bir gezgine sefalet içindeki durgun bir yer izlenimi verirdi.” (Ferguson, 2012: 29). Batı henüz “*Batı*” olmamışken Doğuda büyük medeniyetler kurulmuş ve bilimsel olarak büyük adımlar atılmıştır. “Birinci binyılın dönemecinde, Müslüman seçkinlerin yaratıcılığı ve merak duygusu, akılcı açıklamalara ve deneysel yöntemlere eğilimleri, sahip oldukları bilgi birikimi, Batı Hıristiyanlığı yeniden saran mistik havayla, önderleri kimi zaman okuryazar olmamakla böbürlenecek kadar ileri giden şövalyelerin kara cahilliğiyle tam bir çelişki halindedir.” (Hentsch, 2008: 56). Örneğin 9. yüzyılda Abbasi Halifesi Harun Reşid’in Bağdat’ta kurduğu Beytü’l-Hikme’de Antik Yunan eserleri Arapçaya çevrilmiştir. Şam’da ilk gerçek hastaneler sayılabilecek kurumlar açılmıştır. Kayrevan Medresesi (859) kimi kaynaklara göre ilk yükseköğrenim kurumudur (Ferguson, 2012: 76). Cebir’in temelleri Doğuda atılmıştır. Fen bilimleri alanında bugün kullanılan tekniklerin temelleri atılmıştır. Mezopotamya’da büyük bir uygarlık olan Kaldeliler yıldızların, ayın ve güneşin dönüşünü hesaplamışlardır ve bugün de kullanılan basamak sıralaması ilkesine bağlı bir numaralama sistemini icat etmişlerdir. Mısırlıların mimarlık ürünleri bugün bile herkesi şaşırtmaktadır. Babil, Hammurabi yasaları sayesinde hukuk sistemi başlatmıştır. (Hentsch, 2008: 25). “Batı hem klasik bilgi kaynaklarını koruması, hem de matematik ve optiğin yanı sıra haritacılık, tıp ve felsefede yeni bilgiler üretmesi açısından ortaçağ İslam dünyasına

borçludur. İngiliz düşünür Roger Bacon bunu şöyle teslim eder: ‘Felsefe Müslümanlardan alınmıştır.’” (Ferguson, 2012: 76). Aynı şekilde, sömürülen önemli bölgelerden olan Amerika kıtasında da yerlilerin önemli bilimsel ilerlemeleri olmuştur. “Aritmetiğin ve dolaylı olarak modern matematiğin temeli olan sıfır, Hintli bilginlerin bulmasından –ki Avrupa’ya da bunlar Araplar aracılığıyla gelmiştir- en az beş yüz yıl önce Mayalar tarafından biliniyor ve kullanılıyordu.” (Lèvi-Strauss, 2010: 37). Bugünkü modern Batının kültürel dayanaklarını Doğunun veriminden aldığı söylemek abartı sayılmayacaktır. “Bundan on üç yüzyıl önce İslam, Batı dünyasının ancak çok kısa bir süre önce Marksist düşüncenin bazı yanlarıyla ve çağdaş etnolojinin doğmasıyla bulunduğu, insan yaşamının tüm yapılarının (teknik, ekonomik, toplumsal, ruhsal) dayanışmasını içeren bir kuram oluşturdu. Bu kâhince görüşün, Araplara Ortaçağ düşünce yaşamında ne denli üstün bir yer sağladığı biliniyor” (Lèvi-Strauss, 2010: 41). Ancak Doğunun bu bilimsel üstünlüğü, Batı medeniyetinin yaşadığı büyük toplumsal hareketler (Rönesans, Reform) sonucunda zayıflamış ve Batının gerisine düşmüştür. Batı medeniyeti, kendi uygarlığını yaratırken Doğunun matematiğinden, fiziğinden, astronomisi ve teknolojisinden yararlanarak bilimini ilerletmiş, bu ilerlemeyi de Doğuyu *keşfetmekte* kullanmıştır. Bilimsel temelini oluşturarak sömürü politikası izleyen Batı medeniyetleri, 1913 tarihine kadar bütün toprak ve nüfusun beşte üçüne sahip olmuştur.

“Önceleri, kültürel anlaşmazlık atfedilen Doğunun gücü karşısında bir hayranlık ve bu hayranlığa bağlı bir merak biçiminde gelişen oryantalist etkinlik, Batı’nın iktisadî gelişmesiyle birlikte, Doğunun durağanlığını betimleme biçimine dönüşmüş ve bir tür ‘acayıplık’ ve ‘akıldışılığa’ bağlayan, bu haliyle de **evrimci** yaklaşımlarla birleşen bir niteliğe bürünmüştür. Bu nedenle tamamen Avrupa merkezci bir **‘öteki’** inşası haline gelmiştir.” (Aydın, 2009: 648). Bu *öteki* kavramı, kendisine yabancılığı, farklılığı vurgular ve zaman içinde farklı toplumlar, devletler için kullanılmıştır. “Eski Helenler zamanında barbar kabul edilen ve ‘öteki’ni temsil eden Persler’in üstlendiği rol, daha sonra Hunlar’ın Roma İmparatorluğu’na saldırıları, Moğollar’ın XIII. yüzyılda Kuzeydoğu Avrupa’yı kasıp kavurmaları, Güney Avrupa’daki Arap mevcudiyeti ve en son da Osmanlılar’ın Katolik Avrupa’nın topraklarını ele geçirmeleri tarihî bir silsilede Osmanlılar’ın, bu diğer

kavimlerin boşalttığı ‘öteki’ rolünü üstlendiklerinin bir göstergesidir.” (Soykut, 2011: 42).

## 2. ORYANTALİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Batı ile Doğu kültürel, ekonomik, siyasal olarak hiçbir zaman eşit görülmemiş ve birleştirilememiştir. Bu anlamda oryantalizmin başlangıç tarihi hakkında kesin olmayan pek çok fikir vardır. Kimi araştırmacılar başlangıç tarihi olarak Haçlı Seferlerinin başladığı on ikinci yüzyıla işaret ederken kimisi de bundan iki yüz yıl kadar öncesine, Endülüs Emevî Devleti’nin parçalanmasına dikkat çeker. Doğu-Batı ayrımını ve Batının üstün konumunu iktisadi alanda inceleyen araştırmacılar da vardır. “Max Weber’e göre Hıristiyan Batı’nın ilerlemesinin ardındaki güç, başından itibaren gezginci tüccarlardan oluşan müntesipleridir. Gezginci tüccarlar, Hıristiyanlığın esnaf, zanaatkâr gibi zaman içinde burjuvazinin temelini oluşturacak olan kent sakinlerinin nezdinde itibar görmesini sağlamışlardır” (Alatlı, 2010: XXVII).

Doğu ile Batının dinsel açıdan birbirinden ayrılması Roma İmparatorluğu’nun 5. yüzyıldaki çöküşüne bağlanabilir. Batı medeniyeti bu yıkımdan sonra kendini Hıristiyan evreniyle özdeşleştirmiştir. “Hıristiyanlık ve Avrupa medeniyeti uygarlık; İslâm medeniyeti de bu uygarlığın anti-tezi ve düşmanı olarak ortaya çıkarılmıştır.” (Soykut, 2011: 41). Batının dinsel bütünleşmesi sonucu Doğu İslam ile özdeşleşince, oryantalist küçümseme İslam’a yüklenmeye başlamıştır. “Ernest Renan ve Lord Cromer gibi ilk dönem oryantalistlere ve ‘Batılılaşmacı’ aydınlara göre, bilim, felsefe ve teknoloji Müslüman toplumların geri kalmışlığının başlıca nedeni, İslam dininin özgür araştırmaya karşı ve engelleyici olmasıdır. Bu söyleme göre, Müslümanlar başından itibaren bilim ve felsefeye karşı düşmanca bir tavır sergilemişlerdir” (Alatlı, 2010: XXVII).

Antik Yunan metinlerindeki Doğu-Batı karşıtlığına dikkat çeken araştırmacılar da vardır. Med savaşları kimi zaman tarihteki ilk Doğu-Batı

karşılaşması olarak gösterilmiştir. Ancak bu savaşları oryantalizm ile ilişkilendirmek zordur çünkü her ne kadar Persler barbar ve yabancı olarak görülse de küçümsenmezler. “Med savaşlarını Avrupa ile Asya arasındaki bin yıllık amansız kavganın ilk vuruşu ve simgesi haline getirmek, Yunan zaferlerinde ‘Batı’daki akıl ve özgürlüğün Doğunun maddeciliği ve despotizmine galip gelişini’ alkışlamak için daha fazlasına gerek yoktur.” (Hentsch, 2008: 31). Klasik Yunan ve Roma’da pek çok araştırmacı, coğrafyacı, tarihçi sınıflandırıcı bilgi birikimine katkıda bulunurken kendilerini üstün sayma yoluna gitmişlerdir. Yunanlılar ve Romalıların diğer insanlardan üstün olduklarını kanıtlamaya çalışmışlardır (Said, 2013: 67). Asya’yı ve Avrupa’yı karakter özelliklerine dayanarak birbirinden ayıran Aritoteles (MÖ 384 – MÖ 322), bu iki dünyanın ortasına Yunanlıları koyar ve onları diğerlerinden üstün tutar: “Soğuk ülkelerde ve Avrupa’nın değişik yörelerinde yaşayan kavimler genel olarak çok cesur ama iş zekâya ve ustalığa geldi mi, çok geriler. (...) Asyalı kavimler zeki ve ustalığa yatkın, ama onların da cesaretleri yok ve bu yüzden de sonu gelmeyen bağımlılık ve köleliklerinden bir türlü kurtulamıyorlar. Bu ikisinin arasında kalan bölgelerde yaşayan Yunan ırkıysa, bu iki ayrı karakteri birleştirmiş; yürekli ve zeki.” (Hentsch, 2008: 35). Hippokrates (MÖ 460 - MÖ 370) ise bu ayrımı iklime dayandırarak yapmaktadır. Bu ayrıma göre, sert iklimli ve tarıma daha az elverişli bölgelerde yaşayan Avrupa halkları cesur, eyleme yatkın ve vahşi yapıdadırlar. Bunun aksine, yumuşak iklimli, sıcak Doğuda yaşayan halklar korkak, uyusuk, boyun eğen, daha yumuşak yapılı ve daha derin kavrayışa sahip insanlardır (Hentsch, 2008: 35). “Helen-Pers husumeti özellikle Rönesans’tan itibaren Türklere dair yazında çok sıklıkla rastlanan bir tema hâline gelmiş ve uygar Avrupa dünyası antik Helen’le, düşman Türkler de Helenlerin baş düşmanı barbar Persler’le özdeşleştirilmişlerdir.” (Soykut, 2011: 72).

Yukarıda bahsedilen ayrımlar bulanıktır ve henüz keskin bir ayırım yapılmamaktadır. “Hıristiyan Batı’da resmi biçimiyle şarkiyatçılığın 1312’de Viyana’da toplanan Kilise Şûrasının Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla başladığı kabul edilir.” (Said, 2013: 59). Fransa kralı I. François’nın 1536 yılında Collège Royal’da (bugün Collège de France) Doğu



dillerinin okutulmasını ve Doğu yazmalarının Bibliothèque Royale’da toplanmasını emretmesi, bu kurum ve kitaplığın, oryantalizmin temel kurumu olmasını sağlamıştır (İnalçık, 2011: 27). Ancak terim olarak oryantalizm, Avrupa’da on sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkar. İlk defa İngiltere’de (1779), daha sonra da Fransa’da kullanılarak (1799) Fransız Dil Akademisi sözlüğünde kendine yer bulmuştur (1838) (Zakzûk, 2006: 25). “Şark araştırmalarında en önemli adımların ilkin ya İngilizler ya Fransızlarca atıldığı, ardından Almanlar tarafından geliştirilip işlendiği doğrudur.” (Said, 2013: 27).

Batıdaki Doğu dilleri araştırmaları zamanla Doğunun kültürünü, uygarlıklarını incelemeyi doğurmuş, bu durum da oryantalizme zemin hazırlamıştır. “Türkoloji ve Türk filolojisinin kurucuları oryantalistlerdir.” (İnalçık, 2011: 29).

Avrupa’nın, bir kuruma bağlı ilk şarkiyatçısı olarak gösterilen ve modern uzmanlık alanı oryantalizmin babası sayılan Silvestre de Sacy (1758-1838) Fransız bir dilbilimcidir. Şark Dilleri Okulu’nun (École publique des Langues Orientales) ilk Arapça hocasıdır. İslam, Arap yazını, Sasanilik gibi alanlar üzerine araştırmalar yapmıştır. Sacy aynı zamanda Jean-François Champollion (1790-1832) ve karşılaştırmalı Hint-Germen dilbiliminin kurucusu olan Franz Bopp’un (1791-1867) hocalığını da yapmıştır. Napolyon’un şarkiyatçı araştırmacılarının birçoğu onun öğrencisidir. “Şarkiyatçılık alanında onun öğrencilerinin hükmü sürdü Avrupa’da. Bu Şarkiyatçıların birçoğu –bazılarının Mısır’da Napolyon için gösterdiği biçimde- siyasal yararlılık gösterdi.” (Said, 2013: 93).

## 2.1. Haçlı Seferleri ve Oryantalizm

Onur Bilge Kula, Batı-Doğu karşıtlığı durumunun başlangıcı olarak Haçlı seferlerini gösterir. Türklerin Avrupa’ya hızla ilerlemeleri, Avrupa’nın üzerinde oluşturduğu coğrafi tehdit, Avrupa insanının bu duruma karşı koyma endişesiyle birleşme yolu aramasına sebep olmuş ve bu yol da büyük bir Haçlı ordusu olarak görülmüştür. Denilebilir ki ayırma ve ötekileştirmenin kökeni dinseldir. Onur Bilge

Kula, bu durumu şu şekilde tarihlendirir: “Biz ve öteki söylemi en açık biçimde din alanında, yani, Hıristiyanlık-İslam karşıtlığında belirginleştirilmiş ve gerekçelendirilmiştir. Tarihsel açıdan söz konusu söylemin belirginleşme sürecinin bazı önemli yapıtaşları ve aşamaları şöyle betimlenebilir: Avrupa Hıristiyanlığını Türklerin egemenlik alanını genişletmeleri konusunda uyararak ve Türk ilerlemesini durdurmak için, Avrupalıları Doğu Hıristiyanlığının yardımına çağıran Bizans İmparatoru I. Aleksios Komnenos’tur. Anılan imparator 1088 yılında Flandre Kontu Robert’e bir mektup yazarak, Doğu Hıristiyanlığını Türklere karşı koruma konusunda destek istemiştir. Anılan imparator bu mektupta Türklerin Hıristiyanların kutsal yerlerini ve kadınlarını kirlettiklerini, Hıristiyanları acımasızca öldürdüklerini öne sürmüştür.” (Kula, 2011: 5).

Thierry Hentsch, Haçlı Seferleri’nin kaynağının aslında bir yanlış olduğunu belirtir. Papa II. Urbanus’un, Hıristiyan halkları birleşmeye ve savaşa çağırırken tek amacı Bizans’a yardım etmek değil, papalığın gücünü pekiştirmek istemesidir. Haçlı Seferleri’ne çağrı amacıyla verdiği vaazda şu kışkırtıcı ifadeleri kullanır: “Nefret edilmeyi hak eden, insan onurundan nasibini almamış ve şeytanın esiri olmuş bu imansızlar ırkının, her şeye kadir Tanrı’nın sevgili kullarına karşı zafer kazanması bizler için ne utanılacak bir şey olurdu.” (aktaran Hentsch, 2008: 62). Hıristiyan halklarının birliğini sağlamak amacıyla yapılan bu çağrı zamanla bir sömürge seferine dönüşmüştür. Dinsel ve savaşçı coşkular tetiklenerek, aslında kurtulma gibi bir dertleri olmayan Kudüs Hıristiyanlarını kurtarma gayesi ortaya konmuştur. Kudüs yolu üzerinde bulunan Selçuklular da düşman ilan edilmiştir. “Gerek hasım gerek dava konusunda bir yanlış anlama söz konusudur ve sonuç olarak ister Filistinli Hıristiyanlar ister Bizanslılar söz konusu olsun, kurtarıcısı olmaya soyunulan halklar hakkında da bir yanlış vardır.” (Hentsch, 2008: 62). Hentsch de Doğu-Batı ayrılığının başlangıcı olarak Haçlı seferlerini göstermeyi uygun görmektedir. “Akla ilk gelen varsayım, bu ayrılığın 11-13. yüzyıllar arasında Haçlı seferleriyle birlikte başladığı. Gerçekten de, o dönemde Avrupa Hıristiyanlığı (Yunan-Bizans Hıristiyanlığından ayırmak için Germen-Latin Hıristiyanlığı demek belki de daha doğru olacaktır) İslamiyet’le somut olarak karşı karşıya gelir ve ‘Muhammed’in dini’ni dert etmeye başlar.” (Hentsch, 2008: 50).

Haçlı ordusunun ilk amacı Kutsal Topraklar olan Kudüs'ü işgal etmek ve bunu takiben zengin Doğu topraklarına egemen olmaktı. Doğu ve Batının fiziksel ilk karşılaşması, Haçlı seferlerinin başladığı 1099 yılına dayandırılır. Haçlı ordusu yolunun üzerinde ilk olarak Anadolu'da yaşayan halklara rastlamış ve bunların hepsine Türkler diyerek karşısına aldığı toplumun tamamına bu isimle hitap etmiştir. Türklerin Anadolu'ya hâkim olmaları Bizans İmparatoru Basileus Aleksios Komnenos'u endişelendirmektedir. Batıdan yardım talep etmiş, bu yardım da 1096 yılında gelmiştir. Ancak Basileus'un yardım talebinin amacı bir Haçlı ordusu oluşması değil, kendi güvenliğini sağlayacak birliklerin temin edilmesidir. “Bu nedenle imparator iman aşkıyla dolu, savaşa susamış, savaşçı erdemlerini her şeyin üstünde tutan ve İsa adına savaşan bu şövalyeleri ürküntüyle karşılamıştır.” (Hentsch, 2008: 64).

Ağustos 1096 tarihinde Frenk ordusu, İmparator Basileus tarafından İznik'e bir günlük uzaklığa yerleştirilir. Büyük bir Frenk kalabalığının Konstantinopolis'e ilerlediğini haber alan Selçuklu Sultanı Kılıç Arslan (1079-1107) Haçlı ordusunun niyetini tam olarak bilmese de, İznik'i almaya geldiklerini düşünerek tedirgin olmuştur (Maalouf, 2006: 20). İlk çarpışmayı Kılıç Arslan kazansa da daha sonra Anadolu Beylikleri arasındaki tartışmalara yönelmesi sebebiyle büyük bir yenilgi alır (1097) ve Frenk ordusunun ilerleyişi devam eder. Kılıç Arslan'ın yenilgisini Şamlı vakanüvis İbnü'l-Kalanisi şöyle anlatır: “İslam açısından utanç verici bu olay öğrenildiğinde, tam bir panik yaşandı. Korku ve endişe muazzam boyutlara ulaştı.” (aktaran Maalouf, 2006: 31).

Kılıç Arslan'ın yenilmesinin ardından Frenklerin Antakya'yı almaları ve yavaş ama emin adımlarla Suriye'de yayılmaları gerçekleşmiştir. Frenklerin bu başarısının temelinde aslında Türk ve Arap liderlerin sürekli birbirleriyle didişmeleri yatmaktadır. İktidar kavgalarına o kadar gömülmüşlerdir ki bu amaç uğruna zaman zaman Frenklerle ittifak oluşturmuşlardır. Vakanüvis İbnü'l-Esir bu durumu şu cümleyle anlatır: “Sultanlar pek anlaşamıyordu, Frenkler ülkeyi bu sayede ele geçirebildiler.” (aktaran Maalouf, 2006: 64).

Frenklerin Doğuda yayılmalarının baş mimarları olan Saint-Gilles, Godefroi ve Bohèmond'un 1100 yılında arka arkaya saf dışı edilmeleri Selçuklu Sultanı Dukak'a cesaret verir ve Godefroi'nin kardeşi Urfa senyörü Baudouin'e bir tuzak hazırlar. Eğer başarılı olursa Batılıların yenilmezlikleri kırılacak, Doğuya cesaret gelecek ve Dukak da kurtarıcı sıfatına hak kazanacaktır. Trablusşam emiri Fahrü'l-Mülk ise Dukak'ın metbuluğunu tanımamak adına bu tuzağı detaylarıyla Baudouin'e anlatınca Dukak'ın baskını başarısız olur. (Maalouf, 2006: 69-70) Bu başarısız baskından sonra Baudouin Filistin'e ulaşıp kendisini Kudüs Kralı ilan eder. "Arap dünyasındaki iflah olmaz parçalanma karşısında, Frenk devletleri en başından itibaren kararlılıkları, savaşçılık değerleri ve görelî dayanışmalarıyla gerçek bir bölgesel güç olarak sivrileceklerdir." (Maalouf, 2006: 71). Bu başarısız pusudan sonra 1101 yılında Frenkler üç kere Anadolu üzerinden Doğuya gitmeye çalışmışlarsa da, artık tecrübe kazanmış Kılıç Arslan ve Danişmend, kurdukları ittifak sayesinde onlara izin vermezler ve yenilgiye uğratırlar. Akınlar düzenleyen Batılıların tek kusuru sayıca eksik olmalarıdır ancak bu kusuru "yıllar yılı aşmalarını sağlayan ürkütücü –kalelerinden daha ürkütücü- bir kozları vardır: Arap dünyasının uyuşukluğu." (Maalouf, 2006: 73).

Trablusşam ve Beyrut bir yıl arayla (1109-1110) Frenklerin eline geçmiştir. Trablusşam Batılılar tarafından fethedildikten sonra büyük bir yağma hareketi başlamıştır. Kütüphanelerdeki binlerce eserden uygun görülmeyenler yakılır. Şehir sakinlerinin çoğu köle olmuş, bir kısmı da mallarına el konularak sürülmüştür (Maalouf, 2006: 84-85). İki yıl içinde Frenkler Arap dünyasının en önemli şehirlerinden üçünü (Trablusşam, Beyrut, Sayda) ele geçirip yağmalamışlar, insanları sürgüne mecbur bırakmışlardır. Kadılar ve kanun adamları ya öldürülmüş ya da sürgün edilmiştir. On üç yıldır Arap topraklarına seferler düzenleyen, yağmalayan Batılıların etkisiyle, tehdit altındaki şehirlerde bir uyanma başlamaktadır. "Uzun süredir resmi nutukları süsleyen bir slogan olmaktan öteye gidemeyen 'cihat' yeniden sahneye çıkar." (Maalouf, 2006: 86). 1111 yılında Kadı İbnü'l-Haşeb önderliğinde Halep'te başlayan eylemler giderek yayılmıştır. Sultan Muhammed ordusunu toplayıp girişimde bulduysa da Halep Sultanı Rıdvan Frenklerden korktuğu için bu girişime yanıt vermemiştir. Yine 1115 yılında Sultan Muhammed

tarafından Suriye'ye gönderilen ordu, Frenk ve Arap birleşik kuvvetleriyle karşılaşınca geri çekilir. Halep'in başına zamanla İlgazi ve ardından ümit vadeden Belek getirilse de Müslümanların sorunlarına kesin çözüm olamamışlardır.

Uzun yıllar süren Haçlı Seferleri sırasında Batı, Doğuya şiddet göstererek üstünlük kuramayacağını anlayınca Doğuyu tanımaya yönelmiştir. “İslâm'ın karşısına silahla çıkmaktan ziyade, misyonerlerle çıkmaya başla[mıştır].” (Zakzûk, 2006: 7). On ikinci yüzyılda Batıya İspanya aracılığıyla, İslam hakkında nesnel bilgiler ulaşmaya başlamıştır. Bu bilgilerin ardında safça bir bilgi edinme isteğinden çok kötü niyet vardır. “*İslam nesnel bir şekilde anlaşılmalıdır ki kilisenin neye karşı olduğu daha iyi bilinsin*” anlayışı hâkimdir. “Çürütebilmek için ötekini daha iyi tanımamız gerekir. Temelde, genel olarak günümüze kadar değişmeyen bir tavır: Bugün pek çok Katoliğin İslam'a karşı gösterdiği anlayış, sonuçta onu Hıristiyan inancı 'içerisine almaya' yarar” (Hentsch, 2008: 72). Bir başka deyişle bu çalışmalar *tanıma* veya *sempati duyma* maskeleri altında yok etme çabasıdır. Doğuyu (Müslümanları) anlamak için Batının önce Arapça öğrenmesi gerekmiştir. Bu amaçla 1613'te Hollanda'da, 1632'de Cambridge'de ve 1634'te Oxford'da kurulan Arapça kürsüleriyle dil çalışmaları ve eser çevirme işlemleri başlamıştır. Cambridge Üniversitesi'nde 1636 yılında açılan Arapça Bölümü'nün amacı sadece dil veya edebiyat öğrenmek değil, Müslümanlığa ilgi duyulmasını engellemek, Hıristiyanlık öğretilerine eğilimi arttırmaktır. “İslâmiyeti tenkit ederek fikrî planda fütuhâtını durdurma, Hıristiyan Batı ülkelerinde İslâm'ın cazibesini giderme, Hıristiyanlığı yayma maksatlarına 19. asırda sömürgecilik de eklenince oryantalizm çalışmaları daha geniş boyutlara ulaştı.” (Zakzûk, 2006: 8).

## 2.2. Amerika'nın Keşfi

Hilmi Yavuz, oryantalizmin başlangıç tarihini tartışırken Amerika'nın keşfedildiği 1492 tarihine dikkat etmemiz gerektiğini belirtir. Amerika kıtasının keşfini ve Müslümanların İspanya'dan kovulmalarını, *ötekileştirme* kavramının

başlangıcı olarak gösterir. İspanyollar Müslümanları kovarak onları ötekileştirmiş, aşağılamıştır. Amerika'daki yerlilerin sömürgeleştirilmesi de bu durum ile paralel düşünülebilir. “1492 yılı, sadece Amerika'nın keşfedildiği yıl değildir: 1492, aynı zamanda İspanyol Emevilerinin (Avrupa'daki Müslümanların) ve Yahudi'lerin İspanya'dan kovulmalarının da tarihidir: ‘Böylece 1492, İspanya'nın içsel ötekileri (Mağribiler, Yahudiler) kovduğu, dışarıdaki öteki'leri (yani, Amerika kıtasının yerli halklarını, H. Y.) keşfettiği ikili bir hareketin sembolüdür ve böylece bütün Amerika Latinleşecektir.’ Demek ki, 1492 yılı, Avrupa kültürünün Hıristiyan bir kültür olarak tasavvur edilmesini mümkün kılan bir bütünleştirme veya merkezileştirme işleminin başladığı tarihtir.” (Yavuz, 1999: 56).

Başka bir deyişle bu tarih, hem ötekileştirmenin hem de asimilasyonun aynı anda yürütülmesi ve meşru bir zemine oturtulmasının tarihidir. Amerika, yerlilere insanî olmayan bir kimlik verir ve onları ancak bu şekilde anlamlandırabilir. İspanyollar tarafından 1513 yılında Amerikan yerlilerine okunan bildiride şu ifadeler yer alır: “Sizi, karılarınızı, çocuklarınızı alacağız, onları köle yapacağız, Ekselanslarının buyurduğu üzere, bu sıfatla satıp elden çıkaracağız onları; mallarınızı alıp götüreceğiz, itaat etmeyen tebaalara yapıldığı gibi, yapabileceğimiz tüm kötülükleri yapacağız, her türlü zararı vereceğiz size.” (aktaran Said, 2013: 92). Avrupalılar tarafından Amerika halklarına uygulanan sömürge ve istila, Amerika'nın bağımsızlığını ilan ettiği 1776 yılına kadar devam etmiştir. Bu tarihten sonra çeşitli yollarla Kızılderili halklar eritilmiş ve diğer kıtalardan ucuz iş gücü sağlanarak ekonomik, coğrafi büyüme başlamıştır. Yirminci yüzyılda artık dünyadaki konumunu iyice güçlendirmiştir.

### **2.3. Napolyon'un Mısır Seferi**

Mısır, coğrafi konumu, barındırdığı köklü tarihi ve kültürü açısından uzun dönemler işgalcilerin hedefi olmuştur. Asya ile Avrupa arasındaki önemli konumunun yanı sıra Afrika'yı da Asya'ya bağlaması Mısır'ı çekici hale getirmiştir.

Edward Said, modern şarkiyatçılığın başlangıç eksenine Napolyon'un Mısır Seferini koyarak Şark araştırmalarında en önemli adımların ilk kez Fransızlar ve İngilizler tarafından atıldığını, sonrasında Almanlar tarafından geliştirildiğini belirtir. “Yakındoğu-Avrupa ilişkisinin temel ilkesi, Napolyon'un 1798 Mısır istilasıyla belirlenmişti; bu istila, birçok bakımdan, düpedüz daha güçlü bir kültürün bir başka kültürü salt bilimsel yoldan kendine mal edişinin modeliydi. Zira Napolyon'un Mısır işgaliyle birlikte, Doğu ile Batı arasında, çağdaş kültürel ve siyasal bakış açımıza hâlâ egemen olan süreçler başladı.” (Said, 2013: 52).

Avrupa'daki modern Doğu bakış açısının Mısır seferi ile oluşmasının nedeni, Napolyon'un oluşturmuş olduğu bir söylem düzenidir. Bu söylem düzeni sayesinde Doğuya bakış kökten değişmiştir. Şarkiyatçılık “sadece bir temsil biçemi olmakla kalmayıp bir dil, hatta bir *yaratma* aracı haline geldi.” (Said, 2013: 97).

Mısır seferinin üç temel nedeni vardır: İngiltere'nin siyasi başarısının Napolyon'a gidecek başka yer bırakmaması, gençliğinden beri Doğuya ilgi duyması ve Mısır'ı her bakımdan akla yatkın bir tasarı sayması. Napolyon, yazınsal metinlerden ve şarkiyatçılardan aktarılan bilgileriyle Mısır'a yoğun ilgi duymuş ve fethetme arzusu gelişmiştir. Fetih planları yaparken en büyük yazınsal dayanağı ise Volney'nin *Voyage en Égypte et en Syrie (Mısır'a ve Suriye'ye Yolculuk)* (1787) eseri olmuştur. Doğuda karşılaşıcağı güçlükleri bu kitaptan öğrenmiştir (Said, 2013: 91). İlk karşılaşmada Mısır'a karşı ılımlı bir tavır takınmıştır. Fırsat eşitliğinden yararlanmak isteyerek Mısırlıların Memluklara duyduğu öfkeyi kullanmıştır. İslam adına savaştığını kanıtlamaya çalışmıştır.

Napolyon sefere çıkarken yanında bir grup âlim, yazar, antropolog, tarihçi, biyolog götürmüştür. Ordunun bilimsel topluluğunu oluşturan bu grup Mısır'ı Fransa'ya aktarmakla görevlidir. Bunu yapmaktaki amacı ise seferin her açıdan belgelenmesine önem vermesi ve Mısır'ı, Fransa'nın bilgisel birikiminin bir dalı haline getirmektir. Böylece Avrupa'da modern Oryantalizm dönemi başlamış ve bu sayede ölümsüz eserler verilmiştir. Bu eserlerden biri de Ernest Renan'ın (1823-1892) *Systeme Comparee et Historie des Langues Semitiques* (1855) adlı eseridir (Aydın, 2009: 649). Sefere katılan önemli bilginlerden biri de Champollion'dur.

Mısır seferi ile birlikte Batı, şark hakkında çok daha disiplinli çalışmalar yapmış, temsil alanını genişletmiştir. Bu gelişmeler, doğal olarak, Fransa'yı oryantlizmin merkezi yapmıştır. Hindistan sömürgeciliğinin merkezi ise 19. yüzyılda İngiltere'nin eline geçmiştir. "Bu bağlamda Hindistan oryantlizminin kurucusu, 1784'te *Asiatic Society of Bengal*'in kurucu asamblesini toplayan Sir William Jones olmuştur." (Aydın, 2009: 650).

Napolyon'un Mısır işgali, oryantlizmin, işlevsel bir sömürge aracı olmasının ilk adımıdır. Bu emperyalist adımların sonuncusu Süveyş Kanalı projesiyle atılmıştır. Kanalin açılmasını takiben Doğu, Batıya neredeyse sürüklenmiştir. Bu durumun sonuçları şu şekilde özetlenebilir: "Emperyalist olanları da içermek üzere yeni kategoriler, yeni deneyimler çıkacaktı ortaya, zamanla şarkiyatçılık da kendini bunlara –biraz güçlük çekerek de olsa- uyarlayacaktı." (Said, 2013: 102).

#### 2.4. Oryantlist Söylemde Cinsel Fark

Batının Doğuya hükmetme isteğinin altında gizli bir arzu imgesinin yattığı iddia edilmiştir. Batı, kendisini *üstün beyaz erkek* konumunda görerek Doğuya bir kadınsal kimlik yüklemiş ve erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyet isteğine benzer bir istekle Doğuya yaklaşmıştır. "Doğu kadındır, kadın Doğu'dur. Doğu kadın gibi, kadın da Doğu gibi peçelidirler: Her ikisi de hakikat-olmayandan ve aldatmacadan başka bir şey değildirler." (Yeğenoğlu, 2003: 76). Oryantlizmin bu açısı feminist tartışmalarda önemli bir yer tutmuştur.

Harem aslında, özellikle on altıncı yüzyıldan itibaren kadınların eğitildiği bir yer özelliğine de bürünmüştür. Kadınlar burada okuma yazma, müzik, estetik, resim, hat ve yaldız sanatlarını öğrenmişlerdir. Hareme sadece yabancı erkeklerin değil, üst düzey devlet yetkililerinin bile girmesi yasaktır (Baysal, 2009: 593-594). Alev Croutier, haremi görmenin yasak olduğunu şu şekilde dile getirmiştir: "Herkes Harem duvarları arkasında neler olduğunu merak etmiş, fakat kimsenin gerçekleri



bilmesine imkân tanınmamıştır. Yabancı elçiler ve ressamlar, seyyar satıcı ve hizmetçilerden öğrendiklerini bildirmiş, fakat bu anlatımlarını çoğu zaman cinselliği ön plana çıkararak sunmuşlardır.” (aktaran Baysal, 2009: 594).

Edward Said, oryantalizmin örtük ve açık olmak üzere iki anlamı olacağını ileri sürmüştür (Said, 2013: 213). Açık ve görünür anlamı, Doğu toplumlarının kültürleri, yaşayışları, edebiyatları vs hakkında ileri sürülmüş görüşleri içerir. Örtük anlamı ise bilinçdışı ve dokunulamaz bir alana işaret eder. Bu alan rüyaların, arzuların, imgelerin alanıdır. Bu açıdan bakılırsa Batı için Doğu hem bilgi hem de arzu nesnesi olmaktadır. Doğuyu anlama, özel alanlarına girip hâkim olma, gizli olan her şeyini görme isteği bu örtük alanın getirdiği bir arzu, fantezi ile ilişkilendirilir. Doğuda gizli olan her şey kadınla bir tutulmuştur. Kadının alanına girmeyi başaramayan Batılı erkek, hem bu gizlilikten korkmuş hem de onu arzular olmuştur. “Doğu’ya özgürce seyahat etme ve burada gönlünce hareket edebilme özgürlüğüne karşın, Batılı özne (ki bu erkektir), Doğulu kadının mekânının kendisine kapalı olmasından hayal kırıklığına uğrar; harem yaşamının ayrıntıları, gizemleri ve öteki cinsin bu kapalı perde ardında yaşadığı şehvetli cinsellik üzerine spekülasyonda bulunmaktan başka seçeneği yoktur.” (Yeğenoğlu, 2003: 101).

Batılı erkeğin, Doğulu kadının özel alanı olan hareme girememesi bir hayaller âlemi kurmasına vesile olmuş ve bu âlem resimlere, edebiyata yansımıştır. “Kadınlar, eril bir hayal gücünden çıkma yaratıklardır çoğu zaman. Sınırsız şehvetin ifadesidirler, enikonu aptaldırlar, hepsinden önemlisi isteklidirler.” (Said, 2013: 220). Avrupalı pek çok ressam haremın şehvetli, gizemli ve erotik dünyasını konu eden resimler yapmışlardır. Edebiyatta da aynı şekilde Doğulu kadın şehvetli bir arzu nesnesidir. “Oryantalistler bu izdüşümleriyle kendilerinde bastırılmış ve yasak olanı, hayalî kadın üzerinde yaşamaktadırlar. Böylelikle Doğu bin bir gece masallarına çevrilmiştir: Lüks, arzu, tembellik, hayalperestlik, mutlak iktidar, ihtişam ve sefahat.” (Kontny, 2011: 134). Başka bir deyişle *öteki* imgesi ile *bilinçaltı* birleşmekte ve oryantalistin eylemlerine, eserlerine yansımaktadır.

Doğulu kadınların, gelenekleri gereği kullandığı *peçe*, yukarıda bahsedilen cinsel farkın yaratılmasında büyük rol oynamıştır. Peçe nesnesi sözlük anlamından

sıyrılıp metaforik anlamlar kazanmış, Doğuyu temsil etme görevi üstlenmiştir. Peçe sebebiyle Doğu *anlaşılmaz* olmuştur, kılık değiştirmiştir, gizlenmiştir. “Batılıların içeri girme, fetih ve nüfuz etme fantezilerinin etrafında döndüğü bir ekran işlevi görür. İşte oryantalist söylemde cinsel ve kültürel farkın eklememesinde kilit rol oynayan şey, tam da peçenin bu çok anlamlı özelliğidir.” (Yeğenoğlu, 2003: 64).

Batılı özne hâkim konumdayken, peçeli Doğulu kadın onun hâkimiyetine tehdit unsuru gibi görülmüştür çünkü peçenin arkasında bir şey saklıdır ve Batılı özne bu saklı olan şeye ulaşamamıştır. Nesne artık *görülen* değil *gören* kişidir. Bu sebeple özne (Batılı erkek) peçeyi bir maske olarak görmüş ve arkasında sakladığı şeyi kendi hâkimiyetine tehdit olarak algılamıştır (Yeğenoğlu, 2003: 78). “Avrupalı erkekler, kadının gizli kalan hakikatini ortaya çıkarmak üzere bilgilerini ve içgörülerini, sezgilerini ve tasavvurlarını harekete geçirirler, ancak bunda başarılı olamazlar. Buldukları çözüm bir kültürün hakikatini ataerkil metaforlar sayesinde öne sürmektir: Aldatma ve gizlenme, Doğulu kültürlerin asli özellikleridir.” (Yeğenoğlu, 2003: 70).

Doğulu kültürlere atfedilen bu gizlenme, kendini kapatma özelliği Batılı zihinde yavaş yavaş yerleşmiştir. Doğu, sürekli bir gizlenme uğraşında olduğundan onu tamamen anlamak ve içinde girmek mümkün görülmemiştir. Louis Massignon’un (1883-1962), Tasso’nun *Gerusalemme Liberata (Kurtarılmış Kudüs)* (1581) eserini değerlendirirken dile getirdiğine göre “Tasso, bir Hıristiyan kadınına âşık bir Müslüman erkeği göstermekten, hiç de zor olmadığı halde kaçınmış ve Müslüman kadınların peçesini ya da siperlikli başlığını kaldırmayı yeğlemiştir; böylece bir düşmanın güzel yüzünün aynasında tanrısal Aşk’ın yansısını sunarak onları arzunun vaftizine sürüklemiştir.” (aktaran Hentsch, 2008: 248). Massignon bu değerlendirmede, bir Müslüman kadının Hıristiyan bir erkekle birleşmesinin ne kadar zor olduğunu bilmektedir ancak yine de bu birleşmeyi olumlu değerlendirmede bulunması arzunun şiddetini göstermektedir. “Arap nişanlısının iffetine saygılı davransa da, onu arzularının peşinden sürükleyen erkek Batı’dır.” (Hentsch, 2008: 248).

Peçeli kadınların, Cezayir'in bağımsızlık sürecinde olumlayıcı bir rol oynadığı görülmüştür. Batılı özne, peçeyi kaldırmak istemesinin nedeni olarak kadını medenileştirmek ve özgürleştirmek gibi amaçları olduğunu ileri sürmüştür; ancak Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinde kadınlar, peçeyi özellikle çıkarmamış ve bunu Batıya karşı bir başkaldırı olarak kullanmışlardır. Peçe artık bir gelenek veya inanç temsili değildir, bir mücadele nesnesine ve kadınların eyleme iradelerinin göstergesine dönüşmüştür. “Sömürgecilik karşıtı mücadele sırasında peçenin olumlanması ülkenin peçesini açmayı, ardındakini ortaya çıkarmayı ve kontrol etmeyi hedefleyen sömürgeci arzuya karşı bir cevap niteliğinde[dir].” (Yeğenoğlu, 2003: 88).

Oryantalist yazarlar arasında sayılabilecek kadın yazarlar, erkeklerin arzulayıp da giremediği Doğulu haremlere girebilmeleri açısından önemli bir konuma sahiptir. Buradaki izlenimlerini, erkek oryantalist yazarların incelemelerine ek olarak sunmuşlardır. “Batılı kadınlar, sağladıkları ek bilgi ile erkeklerin anlatılarının bütünselliğini ve tutarlılığını kurarlar.” (Yeğenoğlu, 2003: 103). Bu tavır feminist bir tutumdan uzaktır, eril ve emperyalist söylemden kopmaz. Bunlar da aslında oryantalizmi destekleyen gözlemlerdir çünkü Doğulu kadın ile Batılı kadın arasındaki farklılık retoriğini kullanırlar. Benzeşmeye çalışıyor gibi görünseler de, ironik olarak Batı ile Doğu arasında sürekli var olmuş ayrımı hatırlatırlar. Ayrıca Doğunun yasaklı mekânlarına (kısmen de olsa) girip Doğulu kadını tüm çıplaklığıyla görünce, onu öteki olarak algılamaktan kurtulamadığı için bakışı, Batılı erkeğin bakışına dönüşür (Yeğenoğlu, 2003: 111-120).

## 2.5. Avrupa ve Türkler

Avrupalıların Türklere karşı tutumuna bakılacak olursa, Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişim sürecinin incelenmesi gerekir. Bizans İmparatorluğu'na son veren ve askeri başarılarla Avrupa'nın içlerine kadar güçlenerek ilerleyen Osmanlı, kaçınılmaz olarak Avrupa'ya korku salmıştır. On yedinci yüzyılın

sonlarında Girit Adası'nı alarak Viyana'yı tehdit etmeye bile başlamıştır. Cihat anlayışına dayalı Müslüman yayılcılığı politikası izlediği için Avrupa'nın karşısında dinsel olarak bir tehdit unsuru da yaratmıştır. “Yedinci yüzyılın sonundan 1571 İnebahtı savaşına değin, Araplara ve Osmanlı'ya özgü biçimiyle (...) İslam, Avrupa Hıristiyanlığına egemen olmuş ya da onu fiilen tehdit etmişti.” (Said, 2013: 84). Sadece askeri ve dinsel değil, ticari yollara sahip olma yoluyla ekonomik alanda da hâkimiyeti elinde tutmuştur.

Osmanlı Devleti'nin askeri alanda ilerlediği yükselme döneminde Avrupa'da sarsıcı gelişmeler yaşanmıştır. Asıl önemli kırılma anı Viyana kuşatmasının başarısız olmasıdır. Osmanlı Devleti'nin bu başarısızlığı Batının yükselişi adına çok önemlidir çünkü Batının gözünde Osmanlı küçük düşmüştür. Ayrıca kuşatmanın olduğu dönemde Avrupa'da doğa felsefesi (bilim) ve siyaset teorisi alanları büyük bir ivme kazanmıştır (Ferguson, 2012: 81). Bu karşıtlık Osmanlı'nın gitgide gerilemesinin, Batının ise gitgide yükselmesinin kilit noktası sayılabilir. “Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa kıtasından çekilişi ve büyük devlet konumundan ‘hasta adam’ durumuna düşüşü sadece görünüşte askerî yenilgiler yüzündendi; bizzat yenilgilerin kaynağı bilim devrimi sürecine katılmadaki kronik başarısızlıktı.” (Ferguson, 2012: 329).

On beşinci yüzyılın sonlarında başlayan Coğrafi Keşifler ile sırasıyla Ümit Burnu, Amerika ve Hindistan'ın keşfedilmesi Avrupa'nın ekonomik olarak ilerlemesine büyük katkı yapmıştır. Amerika'nın keşfi, Batı üstünlüğünün en başta gelen sebeplerindendir. İspanya ve İngiltere, para ve din çekişmeleri sonucunda okyanusları geçerek Amerika'ya gelmişler ve farklı yollardan da olsa sömürge hareketlerine başlamışlardır. İspanyollar Güney Amerika'ya yerleşip bir anda, büyük oranda gümüşe sahip olurken İngilizler Kuzey Amerika'da zenginliği uzun ve zahmetli yoldan elde etmişlerdir (Ferguson, 2012: 120). Avrupalılar geldikleri bu yeni ülkede de *ötekileştirme* eylemine devam etmişlerdir. Hem Amerika'nın asıl yerlilerinin topraklarını ellerinden almışlar hem de Afrika'dan köle olarak insan getirip çalıştırmışlardır. Siyahilere karşı bu tutum o kadar şiddetli bir hâl almıştır ki bir efendinin kölesini öldürmesi suç sayılmamış, kölelerin *kişisel mal* oldukları kabul edilmiştir. Keşfedilen bu yeni yerlerde Hıristiyanlık (Güney Amerika'da Katoliklik,

Kuzey Amerika’da Protestanlık) yayılmış, Avrupa’ya altın ve gümüş gibi değerli madenler gelmiştir. Osmanlı’nın elinde tuttuğu İpek ve Baharat yolları yavaş yavaş önemini kaybettiği için tüccarlar işsiz kalmaya başlamış, bu da Osmanlı ekonomisine büyük zarar getirmiştir.

On beş ve on altıncı yüzyıllarda Avrupa’nın yaşadığı diğer iki büyük gelişme Rönesans ve Reform hareketleridir. Reform hareketlerinin ortaya çıkmasıyla Hıristiyanlığın parçalanması, Rönesans hareketlerine kıyasla daha büyük sonuçlar doğurmuştur. Bu iki temel hareket sayesinde bilime, sanata verilen önem artmıştır. En büyük gelişmelerden biri olan matbaanın kullanılmasıyla kültürel seviye artmış ve Hümanizma başlamıştır. Bilimsel eserlerin basılmaya başlanmasıyla toplumun bilinçlilik seviyesi artmıştır. Bilimsel eserlerin sayısı 1500 yılında bini aşmıştır (Ferguson, 2012: 86). Arap bilginlerin eserleri tercüme edilmiştir.

Dönemin en önemli olaylarından biri de, Almanya’da Kuran’ın Latince çevirisinin basılmasıdır. O dönemde Türk (Osmanlı) düşmanlığının boyutları düşünüldüğünde bu çeviriye karşı olunması doğaldır. Ancak Protestanlığın babası olarak görülen Luther King (1483-1546) bu çeviriyi savunarak şunları söylemiştir: “Bana kalırsa Kuran’ı Hıristiyanlar için gün ışığına çıkarmak kadar Muhammed’in ya da Türklerin canını yakacak, onlara (her türlü silahtan daha fazla) zarar verecek hiçbir şey olamaz; çünkü böylece Hıristiyanlar Kuran’ın iç yüzünü görerek, baştan aşağı ne kadar lanetli, menfur ve aciz bir kitap olduğunu, Türklerce üstü örtülen ve geliştirilen yalanlar, masallar ve iğrençliklerle dolu olduğunu anlarlar. Yara bereyi iyileştirmek için deşmek gerekir.” (aktaran Ferguson, 2012: 87). Osmanlı’dan başlayarak Doğu ülkelerinde dinî etkinin çok güçlü olması matbaanın ve diğer bilimsel gelişmelerin burada yayılmasına engel olmuştur.

Avrupa’da bilimsel çalışma hızla ilerlerken Osmanlı’da medrese eğitimi gitgide dışarıya kapanmış ve dinî eğitimden başka bir alana önem verilmez olmuştur. “Çarpıcı bir tezatla, aynı dönemde Osmanlıların sağladığı hiçbir bilimsel ilerleme yoktu. Bu ayrılığın en iyi açıklaması dinin İslam dünyasındaki sınırsız hâkimiyetiydi. 11. yüzyılın sonuna doğru etkili İslam âlimleri Yunan felsefesini incelemenin Kuran öğretileriyle bağdaşmadığını ileri sürmeye başladı. Nitekim Allah’ın dilediği anda

gerçekleştirebileceği ilahi işleyişin insan tarafından kavranabileceğini ileri sürmek kâfirlik sayıldı.” (Ferguson, 2012: 91). Bir Doğulu olan Ahmed Emîn “Doğu’da dinin hayatın her alanında etkin olduğu, Batı’da ise sadece görüntü itibarıyla bulunduğunu belirtir. Doğu’nun geri kalıp Batı’nın gelişmesinin en önemli sebebini Batı’nın hayatında bilimin, Doğulunun hayatında ise geleneklerin ön planda olmasıyla açıklamaktadır.” (aktaran Karabela, 2010: 344).

Ekonomik olarak Avrupa’nın en büyük ilerlemesi on sekizinci yüzyılda Sanayi Devrimi’nin yaşanmasıyla gerçekleşmiştir. Sanayileşme artmış, yeni fabrikaların kurulmasıyla hammadde ihtiyacı çoğalmıştır. Hammaddesini dışarıda arayan Avrupa, sömürgecilik hareketlerini hızlandırmıştır. Bu gelişmeler sayesinde, “...buhar makinesine ve övünebileceği başka birkaç teknik marifete sahip diye 19. yüzyıl Avrupalısı da kendini dünyanın geri kalanından üstün ilan etmiştir.” (Lévi-Strauss, 2010: 70).

Avrupa’da bu gelişmeler yaşanırken Osmanlı Devleti bunlara başta kayıtsız kalarak büyük bir hataya düşmüştür. Elindeki en büyük güç olan askerî gücüne yaslanmış, yönettiği topraklara yoğunlaşarak Avrupa’nın bilimsel, teknolojik, sanatsal ilerlemesine önem vermemiştir. “İmparatorluğun yükselme devrinde, Osmanlılar, kendi uygarlıklarını Batı’ninkinden üstün saymışlar, Batı’nın bir ‘model’ olarak izlenmesi bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır.” (Mardin, 2013: 9). Oysa Avrupa başka kıtaların keşfine, yeni pazar arayışlarına yönelmiş bir rekabet ve gelişme ortamı içindedir (Hentsch, 2008: 98). Dönemin Britanya büyükelçisi Stratford de Redcliffe bu durumu şu cümlelerle anlatır: “Avrupa bilimiyle, çalışkanlığıyla ve sermayesiyle yanı başında durmaktadır. Fakat Kuran, harem ve dillerindeki keşmekeş hiç kuşkusuz onların Batılı anlamda ilerlemesinin önündeki önemli engellerdir.” (aktaran Yıldız, 2007: 272).

Zamanla Osmanlı’nın Avrupa’ya ekonomik bağıllığı artmış, askeri alandan başlamak üzere tüm alanlarda Avrupa’yı kendisine örnek almış ve onun gibi olmaya, *modernleşmeye* çalışmıştır. Osmanlı Devleti’nin bu modernleşme çabası başta askerî-teknik alanda kendini göstermiştir. Bu alanda yenilenmenin yeterli olacağı düşünülse de Avrupa karşısında zayıf kalan felsefe, sosyoloji, edebiyat, tıp, tarih gibi alanlarda

da reformlara gidilmesi gerektiği zamanla anlaşılmıştır. “Osmanlının batılılığa teorik planda hazırlanmayışının en önemli kanıtı, tarih, felsefe ve edebiyat alınındaki yavaş değişimdir.” (Ortaylı, 2014: 27). Osmanlı Devleti’nin Avrupa’yı örnek almasının ve modernleşmeye başlamasının başlangıç tarihi hakkında İlber Ortaylı şunları söyler: “Bana kalırsa ve ille de bir tarih lazımsa, insanların insana layık güvenceyi elde ettikleri 1839 Gülhane Fermanı’nın okunduğu gün derim. Daha ferman torbaya konduğu an İslâm-Hıristiyan toplumunun adetleri, Doğu-Batı kültürü ve hayat tarzının ne olduğu tartışılmağa başlamıştı. (...) 19. Yüzyıl Osmanlısına göre Doğuyla Batı artık kıyaslanamayacak iki dünya olmuştu. Açıkça yazmasalar da söylüyorlardı ki Batı Doğuya göre üstündü.” (Ortaylı, 2004: 14). Hilmi Yavuz’a göre de Batılılaşmanın her alana sıçraması ve Batı zihniyetinin araştırılması 1826’dan sonraya dayanır. “Tanzimat, bu anlamda bir zihniyet düzenlenmesidir.” (Yavuz, 1999: 42).

Batıyı her açıdan kendisine örnek alan yalnızca Osmanlı Devleti değildir. Diğer Doğu ülkeleri de sadece bilimsel değil kültürel, edebi ve düşünsel alanda Batıyı model olarak görmüşlerdir. “...Osmanlı modernleşmesi, kaçınılmaz olarak Batı dünyasının ideolojik yapısını da almak durumunda kalmış, yani Ortadoğu ülkeleri arasında köklü değişim yaşamak zorunluluğunu ilk olarak Osmanlılar duymuş ve denemişlerdir.” (Ortaylı, 2004: 18). Özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Batıya ayak uydurmak, onu takip etmek tüm Doğu ülkeleri gibi Osmanlı için de tamamen hayranlık sebebiyle değil, daha çok zorunlu bir yol olmuştur.

Batılı ülkeler, örnek alınmanın bir hayranlık sonucu olduğuna inansalar da bir seçenek eksikliği söz konusudur: Batılı askerler, temsilcilikler, işletmeler tüm dünyada farklı kültürlerle müdahale etmektedir. Kendi değerlerini kabul ettirerek bu toplulukların geleneksel yaşam biçimini yok etmektedirler. Bunun sonu olarak da kültürü elinden alınmış ve ezilmiş halkın Batılı çözümlere başvurmaktan başka çaresi kalmamaktadır (Lévi-Strauss, 2010: 45). Osmanlı’nın Batıyı yakalama çabalarına örnek olarak, Mısır’ın yönetimini 1805’te ele geçiren Mehmet Ali Paşa’nın, eğitim ve bilim kurumlarını modernleştirme çalışmalarına başlamasını gösterebiliriz. Mehmet Ali Paşa Fransız okullarını örnek alarak mühendislik, dil, tıp okulları açıp çeviri faaliyetlerini hızlandırmıştır (Doğan, 2003: 165).

Osmanlı Devleti hiçbir zaman bir sömürgeleşme dönemi yaşamamasına rağmen genç Türkiye Cumhuriyeti, sömürge etkilerinin neredeyse tamamını gösterir. “Bugün bile Türkler hiç sömürgeleştirilmemiş olmakla gururlanırlar; oysa milli mücadelenin efsanevi kahramanı Atatürk ve kuşağı ile birlikte sömürgeciliğin ve kültür emperyalizminin belli unsurları Türk kültürüne girmiştir” (Gökner, 2006b: 328). Dil, kılık kıyafet, yasalar, eğitim Batıya göre düzenlenir. Bu açıdan bakıldığında modernleşmek (kendisinden ileri bir topluma yetişmeye çalışmak, onunla özdeşleşmek), Batılılaşmak ile aynı anlamdadır (Gökner, 2006a: 118-119). Geride kalmışlığın ve Avrupa’yı örnek alma sürecinin yarattığı telaşa değinir Orhan Pamuk: “Türkiye’nin sürekli açığı vardır zaten. Türkiye bu sürekli açığı, enflasyonundan işkenceye, kitap yasaklamaktan Avrupa Birliği’ne girememeye kadar pek çok açığı olduğu için sürekli pantolonunun düğmesi eksik, herkes benden mi bahsediyor, gene benimle alay edip küçümsüyorlar mı telaşlarına kapılır bir liseli gibi. Hep başkalarının kendisi hakkında dediklerine takar da pantolonunun düğmesini dikmez, kravatını düzeltmez.” (Pamuk, 2011a: 85). Bu durumun Türk toplumunda genel bir paranoyaya yol açtığını ama tepkisini Batılılara asla tam olarak gösteremediğini belirtir. “...eleştirdiğim şey, kumpas teorilerinin son derece ilkel biçimde Türkiye’nin kendi zaaflarını örtmeye yaraması. ‘Benim kusurum nedir, niçin ekonomimi düzeltemiyorum, niçin insan hakları derdimi çözemiyorum’ demiyor Türkiye. Bunları Batılılar yapıyor bizi bölmek için, diyorlar.” (Pamuk, 2011a: 89).

Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra da devam eden modernleşme/Batılılaşma çabaları için Orhan Pamuk şunları dile getirir: “Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana: Tıpkı birden ölüveren güzel bir sevgilinin yıkıcı anısından kurtulmak için elbiselerinin, takılarının, eşya ve fotoğraflarının telaşla atılması gibi.” (Pamuk, 2014b: 36).

Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma çabasında, zamanla *oryantalistleşme* tuzağına düşülmesi tehlikesi baş göstermiştir. Kimi kesimlerce Batılı olan unsurların yüceltilerek yerli unsurların tamamen hor görülmesi, Osmanlı’nın kendi içindeki oryantalist tavırlar olarak yorumlanabilir. Çoğu aydın, aradaki ince çizgiyi geçerek oryantalist tavır takınmıştır. Bu durum da genellikle “*yanlış batılılaşma*” olarak



yorumlanmaktadır. “Öteden beri ve ısrarla söylediğim şudur: İki yüzyıllık Avrupalılaşıma serüveninin bizi getirip bıraktığı yer, Oryantalizmdir. Biz, Batılılaşmadık, Oryantalistleştik, diye düşünüyorum. Oryantalizm, yani kendimizi Avrupalı’nın gözüyle görmek! Batılılaşmadan kalkıp oryantalizme varmak! Ne hazin!” (Yavuz, 1999: 44). Türkiye aydınlarının oryantalist tavırlarının sonucu olarak taşra ile merkezin zıtlığına ve taşranın gelişmemiş olmasına yapılan vurguya dikkat çekilir. Modernleşmiş merkez aydınına göre taşra hâlâ karanlıktadır, bambaşka bir yerdir, Atatürk reformları oraya ulaşamadığı için Batılılaşmamıştır (Pamuk, 2011a: 425).

Tüm bu gelişmeler sonucunda, Avrupa büyük bir güç konumuna gelmiş ve Doğuya karşı sadece dinsel değil ekonomik, bilimsel, sanatsal alanda da üstünlük iddiasında bulunmuştur. Sömürgecilik hareketlerini haklı gösterecek sebepler üretmiş, kendi gelişmişliğini Doğuya (gelişemeyen topraklara) taşıyacağını öne sürmüştür.

## 2.6. Sosyal Darwinizm

Avrupa’da bilimin ilerlemesiyle pek çok kuram ve bilimsel gerçeklik ortaya atılmış ve geliştirilmiştir. Bunların en önemlilerinden biri, on dokuzuncu yüzyılda İngiliz biyolog Charles Darwin (1809-1882) tarafından *İnsanın Türeyişi* (1871) ve *Türlerin Kökeni* (1859) kitaplarıyla geliştirilen evrim kuramıdır. İnsan düşüncesinin dinin sınırlarından kurtulmasını ve tamamen bilime yönelmesini savunan Darwin’in evrim kuramı elbette büyük yankı uyandırmış ve pek çok çalışmaya kaynak oluşturmuştur. Avrupa’nın Doğuya yöneliminin arttığı ve sömürge savaşlarının yoğun olduğu böyle bir dönemde Darwin’in evrim kuramı bazı araştırmacılar tarafından “*güçlü olan hayatta kalır*” ilkesine dönüştürülmüş ve bu durum da sosyal Darwinizmi doğurmuştur.

Sosyal Darwinizm, Darwin’in biyolojik evrim hakkındaki düşüncelerinin toplumsal alana yorumlanmasıdır. Biyolojik evrimsel değişikliği ve hayata adapte

olup yaşayabilme düşüncesini Darwin eserinde açıklamaktadır: “Toplumun en ilkel durumunda, en sağgörülü (basiretli), en iyi silahları ya da tuzakları bulup kullanmış, kendilerini en iyi savunabilmiş bireylerin en çok sayıda döl bıraktığını anlayabiliriz. Böyle insanların en çok bulunduğu boylar büyür ve öbür boyların yerini kapar.” (Darwin, 2014: 159). Yine *İnsanın Türeyişi* adlı kitabında şu açıklamaları yapar: “Yabani insanların vücutça ve kafaca zayıf olanları eleniverir; ve sağ kalanlar, çoğunlukla, gerçekten sağlıklı kimselerdir. Öte yandan biz uygar insanlar, elenme sürecini engellemek için elimizden geleni yaparız; geri zekâlılar, sakatlar ve hastalar için bakımevleri kurarız; yoksulları koruma yasaları çıkarırız; tıp uzmanlarımız, her hastayı yaşatmak için en son ana dek bütün ustalıklarını gösterir. Vücutça zayıf oldukları için eskiden çiçek hastalığından ölebilecek olan binlerce kişinin aşılansak sağ kaldıklarına inanmak için gerekçe vardır. Böylece uygarlaşmış toplumların zayıf bireyleri kendi soylarını sürdürmektedir.” (Darwin, 2014: 165). Ayrıca Darwin’e göre canlılar, kendilerini besleyecek kaynaklardan daha çok ve daha hızlı üremektedir, bu durum da hayatta kalmak için rekabeti doğurur. Darwin’in bu gibi açıklamalarını araştırmacılar “*güçlü olanın (en uygunun, idealin) zayıf olanı yenerek hayatta kalması*” şeklinde yorumlamış ve bu fikrin sosyolojiye uyarlanmasıyla “*güçlü olan toplumlar (uluslar, gruplar) güçsüz olan toplumları yenerek hayatta kalır*” görüşü benimsenmiştir.

Sosyal Darwinizm doğal ayıklanma yasasından yola çıkarak insanın tek amacının hayatta kalmak olduğuna inanmış, böylece insana dair diğer tüm değerler önemini yitirmiştir (Doğan, 2003: 45). “Yaşamak için mücadele” kapitalist toplumun bir özelliğidir ve bu kavram biyolojik bir prensip haline geldikten sonra sosyolojinin bir kuralına dönüştürülmüştür. Sanayileşme ve ticaretin hızla geliştiği on dokuzuncu yüzyılda, yaşamak için mücadelenin ve buna bağlı olarak doğal ayıklanmanın gerekliliğinin savunulmasına çok uygun bir ortam vardır (Doğan, 2003: 44). Bu ortamdan esinlenerek sosyal Darwinizm görüşünü geliştiren araştırmacılar Herbert Spencer (1820-1903), Thomas Robert Malthus (1766-1834), Francis Galton (1822-1911) olmuştur. Bu görüş, sömürgeci güçlerin, kendi eylemlerini meşrulaştırmaya ortam hazırlamıştır. Emperyalist düşünce ve kölelik uygulamaları, Darwinci bir düşünce düzlemine oturtularak, dönemin kutsal alanı olan bilimle desteklenmiştir.

Böylece üstün (bu durumda Batılı) ırkların hayatta kalacağı, alçak ve gelişmemiş (Doğulu) ırkların ise zamanla yok olacağı düşüncesi bir kılıf olarak kullanılmıştır. “Bilimsel bir kuram olarak biyolojik evrimciliği önceleyen toplumsal evrimcilik, gözlem ve tümevarım yoluyla bir gün çözümleneceği hiç de kesin olmayan eski bir felsefi sorunun sahte bir bilimsellikle süslenmiş halinden başka bir şey değildir” (Lévi-Strauss, 2010: 30).

Sosyal Darwinizmin basit bir tanımı olmamakla birlikte, ortaya atan bir ideologu da bulunmamaktadır. Kapitalizmi ve sömürge faaliyetlerini meşrulaştırma şeklinde kendisini göstermiş bir kavramdır. İlk olarak, kiliseye karşı seküler ahlak savunması şeklinde ve yönetici sınıfın yozlaşan doğalarına karşı ortaya çıkmıştır (Tanar, 2011: 22). Ulusçuluk hareketlerinin artmasıyla birlikte sosyal Darwinizm, öjeni düşüncesi (sağlıksız ceninleri ayırıp sağlıklı ceninleri yetiştirme yollarını arayan toplumsal düşünce) ile beraber ırkçılığı da içinde barındırmaya başlamıştır. Uluslararası ticaretin artmasıyla da daha sert bir söylem kazanmıştır. “Buna göre, beyaz ırkın, yani Batı’nın, dünyanın geri kalanından daha ileride olması, biyolojik evrim sürecinde daha güçlü ırk özellikleri kazanmasının kaçınılmaz sonucuydu” (Tanar, 2011: 26). Başka bir deyişle Batının üstünlüğü doğa kanunlarına dayanan bir olaydır, olması gerekendir. Zayıf olan elenmelidir ve böylece doğal gelişim devam etmelidir.

Osmanlı aydınlarını da büyük ölçüde etkileyen alman biyolog Ernst Haeckel (1834-1919), Darwinizm ile sosyolojinin bir arada ele alınamayacağını savunsa da ırkların fiziksel özelliklerine göre çeşitli sınıflandırmalar yapmış ve Akdeniz uluslarını hem zihinsel hem fiziksel olarak en üstün insanlar olarak göstermiştir (Tanar, 2011: 41). Toplumsal hayat düşünüldüğünde *yaşamak için mücadele* yerine *geçim araçları için rekabet* ifadesini tercih etmekte ve bu rekabetin, beraberinde gelişimi getirdiğini savunmaktadır (Doğan, 2003: 65-66). Yine aynı bilim adamına göre geri kalmış ırkları geliştirmeye çalışmak boş bir uğraştır çünkü irksal eşitsizlik sonradan giderilemez ve bu geri kalmış ırkların Akdeniz ırkları karşısında yok olmaları kaçınılmazdır.

Osmanlı ve Arap dünyasını etkilemiş bir diğer bilim adamı Ludwig Louis Büchner'dir (1824-1899). Büchner'e göre insan aklı, yaşamak için gerekli olan mücadeleyi düzenleyecektir. Karşılıklı yağmalama zihniyetinin, eşit şartlar prensibiyle değiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Doğan, 2003: 67). Aklın gelişmesiyle doğal ayıklanma ve mücadele önce sınırlanacak, sonra ortadan kalkacaktır. Alman bir biyolog olan Alfred Ploetz (1860-1940) ise sağlam, sağlıklı ve üstün ırkın korunmasının önemli olduğunu ve tüm insanlara eşit muamele edilmemesi gerektiğini savunmuştur. Beyaz üstün ırkın korunması gerekir ve sosyal mücadelede başarısız olanlar açlığa, yok olmaya mahkûmdur (Tanal, 2011: 45).

Osmanlı aydınları üzerinde etkisi olmuş bir diğer bilim adamı Fransız psikiyatrist Gustave Le Bon'dur (1841-1931). Le Bon, Ploetz gibi, uygun ve üstün olmayan bireyleri hayatta tutma veya geliştirme çabalarını yersiz bulmaktadır. Üstün ırkların bir araya gelip çoğalması gerekmektedir. Le Bon için ilerlemenin şartı mücadeledir ve mücadelenin şiddeti azaldıkça gerileme başlar (Tanar, 2011: 57). Irkçılık ile bağlantılı olarak mücadeleyi savunan en önemli isimlerden birisi de Ludwig Gumplowicz'dir (1838-1909). Tarihsel ve sosyal özellikleriyle yapılanmış varlıklar olarak tanımladığı ırkların birbiriyle mücadele etmelerini, savaşmalarını kaçınılmaz görmüştür. "Avrupalılarla Asya ve Afrikalıların barış içinde birlikte yaşayacakları bir noktaya gelmelerinin mümkün olmadığını çünkü zayıfların yok edilmesi gerektiğini belirtmektedir." (Doğan, 2003: 80).

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ise *yaşamak için mücadele* fikrini kabul ederken bu mücadelenin, doğal kaynakların azlığından değil insandaki "güç elde etme" arzusundan doğduğunu ileri sürmüştür. Bu mücadelenin açlıktan kurtulmak için olduğunu söylemek, meşru bir kılıf aramanın sonucudur (Doğan, 2003: 110). En iyinin hayatta kalması, doğal ayıklanma, güçsüzün korunmasının tehlikeli olması gibi durumları kabul etmiştir. Güç istemi ve üstün insan doktrinlerini savunan Nietzsche, "savaş ve şiddeti, temizleyici ve gerekli; cesaret verici ve değişimi meydana getirici; pasif ve zayıflatıcı demokrasinin panzehiri olarak görmekteydi." (Doğan, 2003: 111).

Arap dünyasında Batıdaki bilimsel gelişmelere önem verilmesi on dokuzuncu yüzyılda hız kazanmış ve Darwin'in düşüncelerini ele alan bilim adamları olmuştur. Materyalist düşünceyi sistemli bir şekilde Arap dünyasına ilk tanıtan kişi olan Şibli Şümayyil, Büchner'in Darwin üzerine yazdığı kitabı tercüme etmiş ve görüşleriyle Doğu dünyasında büyük tepki toplamıştır (Doğan, 2003: 126). Batılıların ilerlemesinin nedeni olarak kimya, fizik, biyoloji alanlarındaki çalışmaları göstermiş, Doğuluların bunlara önem vermediği için geri kaldığını belirtmiştir. Darwin'in doğal ayıklanma teorisini dinsel alanda açıklamak istemiştir. Doğada çevre şartlarına en iyi ayak uyduranların hayatta kaldığı gibi, dinin de hayatta kalmak için çevreyle beraber değiştiğini belirtmiştir (Doğan, 2003: 127). Doğulu bir bilim adamı olan Salama Musa (1887-1958) Darwin'in savunuculuğunu üstlenmiş ve Şümayyil gibi ağır eleştirilere maruz kalmıştır.

Darwin'in evrim teorisinin toplumsal alana uygulanmaması gerektiğini, söz konusu durumun insanlar için değil, hayvanlar için geçerli olduğunu düşünen araştırmacılar da vardır. Darwin'in en büyük destekçilerinden olan Thomas Henry Huxley (1825-1895) bunlardan birisidir. Huxley'e göre toplumsal alanla doğa alanı arasında büyük fark vardır ve birbirlerine karıştırılması tehlikelidir. Hatta başarılı olmak için insanın, içindeki evrim geçirmiş canavarı yenmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Tanar, 2011: 20).

Rus sosyolog ve anarşizm kuramcısı Pyotr Kropotkin (1842-1921) ise Darwin'in hayatta kalmaya ilişkin düşüncelerine farklı bir yorum getirerek en güçlü veya en uygunun hayatta kalıp güçsüzün yok olması fikrine karşı çıkmış, hayatta kalmanın mücadeleyle değil yardımlaşma ile mümkün olduğunu ileri sürmüştür. Aslında Darwin'in sözlerinin çarpıtıldığını ileri sürer ve sadece güçlü olanın hayatta kalması fikrini "*herkesin herkesle rekabeti şeklindeki Malthusçu dar kavrayıştan doğan terim*" olarak yorumlar (Kropotkin, 2013: 16). Darwin'in takipçilerinin, onun görüşlerini genişletmek yerine daralttıklarını söylemiştir. Herbert Spencer'in "En uygun canlılar hangileridir?" sorusunu ağır bir dille eleştirir ve hemen arkasından sosyal Darwinistleri işaret ederek şunları dile getirir: "Sonunda hayvanlar âlemini kana susamış canlılar arasında sürekli mücadelenin olduğu bir dünya olarak tahayyül etmeye kadar vardılar. Modern literatürü *Mağlupların vay haline!* şeklindeki savaş

çıgıllıklarıyla çınlattılar, sanki modern biyolojinin son sözü buymuş gibi! Kişisel menfaatler uğruna ‘acımasız mücadele’yi biyolojik bir ilke düzeyine çıkardılar, karşılıklı imhaya dayalı bir dünyada yok olup gitme pahasına insan da buna boyun eğmeliydi.” (Kropotkin, 2013: 17).

### 3. ORYANTALİZMİN ETKİLİ OLDUĞU ALANLAR

Yüzyıllar boyunca bir toplumun zihnine kazınmış oryantalist görüşlerin etkilerinin sadece siyasi veya ekonomik alanda kısıtlı kalması beklenemez. Bu görüş felsefeyi, düşünce tarzlarını etkilemiş ve edebiyattan resme, sinemadan müziğe tüm sanat dallarına sıçramıştır. Batı ‘...şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu’sunu oluşturmuş, bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştur.’ (Çoruk, 2007: 194). “Oryantalizm önce bilimde, ardından edebiyat, tiyatro, müzik, mimarlık ve güzel sanatlarda, XIX. yüzyılın Batı dünyasını etkisi altına almış bir olgudur.” (Kalaycı, 2012: 2).

Batı uygarlıklarının oryantalist hareketlerinin önemli bir sonucu da kültür emperyalizmi olmuştur. Kültür emperyalizmi, bir topluluğun kendisinden zayıf gördüğü bir halka kendi gelenek göreneklerini, düşüncesini, alışkanlıklarını benimsetmesidir. Batı da Doğu toplumlarına bunu uygulayarak, onları kültürel anlamda bir değişime zorlamıştır. Kültürü değiştirmeye başlayan toplumun ise pek çok alanda değiştiği gözlenebilir. “Toplumda zevkler değişmişti; resimde, mimarlıkta, musikide gelenekselin yanında bir yeni vardı. Bu daha çok Avrupa’dan etkilenen bir yeniydi.” (Ortaylı, 2014: 35).

Said, *Şarkiyatçılık* kitabının yöntemini açıklarken, oryantalizmin diğer alanlarla ilişkisini inceleyen çalışmaların eksik olduğunu, tamamlanması gerektiğini belirtir. Kendi eserinin de bazı alanlarda eksik kaldığını söyler ve yöntemi hakkında şu açıklamayı yapar: “Şarkiyatçılık herhangi bir düşünceden fazla bir şey olageldi.

Bundan ötürü, yalnız araştırmaya dayalı yapıtları değil, yazınsal yapıtları, siyasi yazıları, gazetecilerin metinlerini, gezi kitaplarını, din ve filoloji çalışmalarını incelemekle başladım işe.” (Said, 2013: 32).

### 3.1. Edebiyat

Oryantalizm, pek çok alanı olduğu gibi edebiyat alanını da etkilemiştir. Batıda üretilmiş eserlerin içeriğinde oryantalizmin izlerinin görülmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Bu durum özellikle, oryantalizmin ve Doğu incelemelerinin arttığı 17. ve 18. yüzyılda kendini gösterir. “17. Yüzyılın sonundan itibaren, edebiyatı bir Doğu zevkinin sardığı ve bundan nasibini almayan hemen hemen hiçbir edebi türün kalmadığı artık ispata hacet kalmayan bir gerçek.” (Hentsch, 2008: 150). Bu durumun oluşmasında, çeşitli Doğu eserlerinin ve özellikle *Binbir Gece Masalları*’nın Batı dillerine çevirisinin yapılması etkilidir. *Binbir Gece Masalları* sayesinde Doğu edebiyatı tanınmaya başlamış, gidip görmeye gerek kalmadan da Doğu halkları hakkında bilgi edinilmesine yol açmıştır.

Doğuyu eserlerine konu edinen Batılı yazarların başında Lord Byron (1788-1824), Victor Hugo (1802-1885), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Gerard de Nerval (1808-1855), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Gustave Flaubert (1821-1880) gibi yazarlar ve gezginler gelmektedir. Said bu isimlere Chateaubriand (1768-1848), Alexander William Kinglake (1809-1891), Edward William Lane (1801-1876), Richard Francis Burton (1821-1890), Alfred de Vigny (1797-1863), Benjamin Disraeli (1804-1881), George Eliot (1819-1880), Walter Scott (1771-1832) ve Thèophile Gautier’yi (1811-1872) de ekler ve bu yazarların Asya gizemini belirginleştirdiklerini belirtir (Said, 2013: 109).

On dokuzuncu yüzyıl yazarlarının eserlerinde görülebilecek farklılık biçim düzeyinde sınırlı kalmıştır, içerikte pek farklılık gözlenmemektedir. “Söz konusu yazarların her biri, Şark’ın ayrılığını, egzantrikliğini, geriliğini, suskun

aldırmazlığını, dişil nüfuz edilebilirliğini, miskin boyun eğerliğini öylece korudu, bu fikirlere hiç dokunmadı.” (Said, 2013: 218).

Oryantalizm içerikli edebi eserler Batıda romantizm akımı ile paralel ilerlemektedir. “Doğu merakı romantizmle birlikte bir zorunluluk haline dönüşür. Sıradan bir eğlencelik, bir merak konusu olmaktan çıkarak bir panzehir haline gelir. Ozan ve filozofların yüreğinde sanayi uygarlığının yükselişinin filizlendirdiği tedirginlik duygusunun panzehiri” (Hentsch, 2008: 215). Romantizm akımı etkisindeki eserlere göre Doğu otantik bir rüyalar âlemi, süslü düşlerle bezenmiş bir coğrafyadır. Oryantalizm çalışmaları sadece Doğuya ilişkin bilgiler yığını üretmekle kalmamıştır, aynı zamanda Doğunun masalları, anlatıları, mitolojisi temelinde bir dinamik de üretmiştir. Bu üretimin sonucu olarak on dokuzuncu yüzyılın önemli yazarları Doğu hayranı olmuştur. Ancak bu yazarların eserlerine yansıyan Doğu, araştırmacıların kibrinden türeyen Şark mitolojisidir. “William Beckford, Byron, Goethe ve Hugo, sanatlarıyla Şark’ı yeniden yapılandırdılar; imgeleri, ritimleri, motifleri aracılığıyla Şark’ın renklerini, ışığını, insanlarını görünür kıldılar. ‘Gerçek’ Şark’ın etkisi, yazarı kendi Şark tasavvuruna kışkırtmakla kaldı; yazarın çalışmasını yönlendirdiği pek görülmedi.” (Said, 2013: 32).

Byron’un *Giaour (Gâvur)* (1813), Goethe’nin *Doğu-Batı Divanı* (1819) ve Hugo’nun *Şarklı Kadınlar* (1829) eserlerinde “şark bir kurtuluş biçimi, bir özgün fırsatlar mekânıdır” (Said, 2013: 178). Kimisi Doğuya bizzat gidip orayı görmemiş bu romantik yazarların hayallerindeki Doğu, gerçekle uyuşmadığında ise bir hayal kırıklığı oluşmuştur. “Modern Şark’tan devşirilen anılar imgeleme ters düşer; Avrupa duyarlığı açısından gerçek Şark’a yeğlenecek bir yer olarak imgeleme geri gönderir kişiyi.” (Said, 2013: 111). Nerval, *Doğu’ya Yolculuk* (1851) adlı eserinde düş kırıklıklarını açık bir şekilde dile getirmiştir. Thèophile Gauthier’ye şu şekilde yakınır: “Ben, krallıktan krallığa ve diyardan diyara, dünyanın en güzel yarısını kaybettim ve pek yakında düşlerimi nerelere çıkaracağımı hiç bilemeyeceğim; en çok da Mısır için üzülüyorum, onu hayal dünyamdan kovup içim acıyarak anılarıma gömdüğüm için!.. Sense hâlâ ibise, al lotus çiçeğine, sarı Nil’e inanıyorsun; zümrüt palmyelere, frenkincirlerine inanıyorsun, develere belki de... Heyhat! İbis yırtıcı bir kuş sadece, lotus ise adi bir soğan; Nil kurşuni pırıltılı kızıl bir su, palmye bir tutam



cılız tüy, frenkinciri ise Şu bildiğimiz kaktüs.” (aktaran Hentsch, 2008: 218). Flaubert’in hayal kırıklığı ise bir mektupta Şu cümlelerde kendisini gösterir: “Memnon’un dev heykelinin ayakları dibinde, sivrisinekler tarafından delik deŐik edildiğim bir gece geçirdim. Bu koca hergelenin koca bir kafası var, üstü yazılarla kaplı; yazılar ve kuş boku, işte Mısır’ın yıkıntıları üstünde yaşam olduğunu gösteren yeg ne iki Şey. En aŐınmıŐ taŐta bile bir sap ot bitmemiş. TaŐlar bir mumya gibi ufalanıp toz oluyor, işte hepsi bu.” (aktaran Hentsch, 2008: 219). Hugo ise *Les Orientales (Doğulular)* (1829) adlı eserinde hayal kırıklığını Şu dizelerle dile getirmiştir: “Paris’in uğuldayan kasvetli kıŐı karşısında / Senin Doğu’nun güneşi batıyor ve seni terk ediyor / O güzel Asya düşün yok oluyor” (aktaran Hentsch, 2008: 220). Bu hayal kırıklıklarının dile getirilmesinden çok sonra Paul Val ry (1871-1945) bir makalesinde Şu Şekilde bir tespitte bulunmuştur: “Bu adın [Doğu] bir insan zihninde tam anlamıyla bir etki uyandırması için, her Şeyden önce, onun işaret ettiği iyi belirlenmemiŐ diyarlara *hiç ayak basmamıŐ olmak* Őarttır. Onu hayallerden, anlatılanlardan, okuduklarımızdan ve birkaç parça nesneden; ve ancak en az bilimsel, gerçeğe en aykırı, hatta en belirsiz çizgileriyle tanınmalıyız. Bir d Ő malzemesi oluŐturabilmek ancak bu yoldan mümkün olabilir.” (aktaran Hentsch, 2008: 220).

Nerval Mısır hakkındaki hayal kırıklığına uğrasa da İstanbul’da Şehrin detaylarında eĐlenmiŐ, her yerde kadın kahkahalarını iŐitmiŐtir. “Belki de bu (...) zaten *Voyage en Orient* adlı kalın kitabımı Batılıların basmakalıp Doğu düŐlerinin renkleriyle ilişkiye girerek kendi melankolisini unutmak için yazmasındandır.” (Pamuk, 2014b: 104).

Andr  Gide (1869-1951), Türkçeye de çevrilen ancak bazı kısımları dışarıda tutulan *Günce* (1889-1949) adlı kitabında bahsettiği gezilerinde İstanbul’a da değinir. Ona göre İstanbul’daki her Şey dışarıdan (parayla veya zorla) getirilmiştir. Sonunda Şehirden ayrılmaktan memnun olan Gide’in bazı sözlerini Orhan Pamuk aktarır: “Bu topraklardan hiçbir Şey çıkmamıŐ (...) onca ırkın, tarihin, inancın ve medeniyetinin s rtuŐmesinin ve çatışmasının yarattığı kalın köpüğün altında yerli hiçbir Şey yok. (...) Türklerin kıyafeti aklınıza gelebilecek en çirkin kıyafet ve doğrusunu söylemek gerekirse, bu ırk da bu elbiseyi hak ediyor.” (Pamuk, 2011a: 364).

Said'e göre Almanların edebi eserlerinde Doğu *kuramsal bir Şarktı* çünkü İngilizlerin veya Fransızların Doğudaki varlığına denk bir durumları yoktu. Almanlar, İngiliz ve Fransız imparatorluklarının Doğudan edindiklerini inceleme tekniğini geliştirmiştir. Alman edebiyatında Doğu “şiiirlere, fantezilere, hatta romanlara konu olmuştu, ama hiçbir zaman Mısır ile Suriye'nin Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli ya da Nerval için olduğu gibi gerçek olmamıştı.” (Said, 2013: 28). Doğuya ilişkin Alman edebiyatında yazılmış en önemli yapıtlardan birinin (*Doğu-Batı Divanı*) yazarı olan Goethe'nin anlayışına göre Doğu tamamen bir kaçış yeri değildir. Kendi varlığının bütünlüğünü, gerçekliğini Doğuda aramış ve bunu da eserine yansıtmıştır. Gerçek ve saf olan Doğuya, hayallerindeki Doğuya ancak şairlerin, yazarların ulaşabileceğini savunmuştur (Hentsch, 2008: 217).

Goethe'nin, Doğunun kadim zamanlardan kalan halini aramasının sebebi ise, bilimin ve sanayinin baskısı altında kaybedilen sanatsal bakış kalitesini Doğuda bulacağını düşünmesidir. Tıpkı Goethe gibi Friedrich Schlegel de (1772-1829) Doğuya bizzat temas etmeden, Paris kitaplıklarında edindiği bilgiler sonucu *Über die Sprache und Weisheit der Indier (Hintlilerin Dili ve Bilgeliği Üzerine)* (1808) adlı kitabı kaleme almıştır (Said, 2013: 28).

Antik Yunan eserlerindeki ötekileştirilmiş/dışlanmış Doğu imajına da dikkat çekmemiz gerekir. Bugünkü kadar açık bir şekilde olmasa da (Pers İmparatorluğu'nun çok güçlü olmasından dolayı) Antik Yunan da kendisini Doğudan ayırmıştır ve Doğuyu yazılı metinlerde kötölemiştir. “Antikitede Yunanlı yazarlar ve düşünürler, Avrupa kavramını, Akdeniz'in kendi taraflarındaki kısmını Asya'dan ayırmak için kullanmıştır. Dolayısıyla, Avrupa kavramının kökeninde bir ‘ayırma’ düşüncesi yatar.” (Kula, 2011: 2). Yunan mitolojisine göre çapkın tanrı Zeus, Europa adlı güzel bir kadına sahip olmak için bir boğa kılığına girmiştir ve Europa'yı yaşadığı Asya topraklarından alıp Girit adasına götürmüştür. Europa'nın sayısız kız kardeşinin arasında Asia da vardır. Asia'nın Doğuda kalması, Europa'nın Batıya getirilmesi geniş bir simge zenginliği yaratmış olabilir. (Hentsch, 2008: 29) “En etkili Doğu çağrışımlarından ikisi, mevcut en eski ve en yeni tarihli iki antikçağ Atina oyununda –Aiskhylos'un *Persler*'i ile Euripides'in *Bakkhalar*'ında- ortaya çıkar.” (Said, 2013: 65). *Persler* (M.Ö. 472) adlı oyunda Kral Kserkses, Yunanlılar

tarafından yenilmiştir ve bu yenilgi sonucunda Aiskhylos, Perslerin ağıtlarını kendi ağzından söylemiştir. Diğer bir deyişle Doğulular yine bir Batılının bakış açısıyla konuşmuştur. Aiskhylos, oyunun alt metninde Atina demokrasisiyle Pers monarşisini karşı karşıya getirir (Hentsch, 2008: 31). Oyunun sonunda Asya'ya yıkım atfedilmiş, Avrupa ise düşman Asya'yı yenmesiyle tanımlanmıştır. “Tüm Atina oyunları arasında belki de Asya'ya en yakın duran oyun olan *Bakkhalar*'da Dionysos Asya kökenliliğiyle, Şark gizemlerinin garip bir şekilde tehdit edici olan taşkınlıklarıyla ilişkilendirilir açıkça.” (Said, 2013: 66). Yine bu eserle Doğu ile Batı, üstünlük-düşkünlük karşıtlığına yerleştirilmiş ve aralarında hayali bir sınır çizilmiştir. Avrupa “güçlü”, Asya “bozguna uğrayan” konumlarına oturtulmuştur. Eserde Aiskhylos istilacıyı (Persler'i) överek ne kadar güçlü olduklarından bahsederken aslında kendi uygarlığını göklere çıkarmaktadır. Atina demokrasisi ile Med monarşisini karşı karşıya getirerek demokrasinin üstünlüğünü satır aralarında vurgular ve oyundaki koro Yunanlıların özgürlüğe düşkün bir halk olduğunu şöyle dile getirir: “Onlar hiç kimsenin ne kölesi ne de uyruklarıdır” (aktaran Hentsch, 2008: 31). “Şark'ı dillendiren Avrupa'dır; bu dillendirme, bir kuklacının yaptığı işe benzemez: Bir yaratıcının, araya girmemesi halinde alışılmış sınırların ötesinde sessiz, tehlikeli bir alan olarak kalacak olan bir uzamı kendi yaşam verici gücüyle temsil eden, canlandıran, kuran gerçek bir yaratıcının ayrıcalığıdır.” (Said, 2013: 66).

Said, Antik Yunan'da Doğu-Batı ayrımının sadece edebiyatta olmadığını, kimi devlet görevlileri ve bilim adamlarının da bu söyleme katkı sağladıklarını belirtmiştir. “Klasik Yunan ve Roma'da, coğrafyacılara, tarihçilere, Sezar gibi kamusal figürler, hatip ve ozanlar ırkları, bölgeleri, ulusları, zihinleri birbirinden ayıran sınıflandırıcı bilgi birikimini zenginleştirdiler. Bu birikimin büyük kısmı, hayrı kendine dokunur cinstendi; Romalılarla Yunanlıların diğer insanlardan üstün olduğunu kanıtlamak için vardı.” (Said, 2013: 67).

Haçlı seferlerinin izlerini taşıyan mektup, günce, gezi yazıları ve vaazlardan oluşan, yaklaşık üç yüz elli yıl süren (1100-1450) Haçlı edebiyatına etkin olan görüş, Doğunun *öteki* ve *kötü* olması, Batının ise *doğru*, *mükemmel* olarak gösterilmesidir. “Haçlı edebiyatını oluşturan yazılı ve yazınsal metinlerdeki Müslüman Doğu veya Doğulu imgesi son derece ötekileştirici, dışlayıcı ve kötüleyici bir anlayışı yansıtır.”

(Kula, 2011: XXXIV). Anılardan, şiirlerden, günlüklerden, vaazlardan oluşan bu edebiyat, doğal olarak yansıttıkları ile Avrupa'yı etkilemiş, savunduğu görüşler felsefe ve ekonomi gibi alanlara sıçramıştır. Bu yayılma, etkisi uzun yıllar devam edecek Doğunun Batıdan aşağı olduğu ve üzerinde egemenlik kurulması gerektiği, Doğuda despot hükümdarların hüküm sürdüğü görüşünü zihinlere kazımış, kalıcılaştırmıştır. Bu görüş de zamanla oryantalizmi oluşturmuştur. Doğulu Türkler için kullanılan *acımasız, barbar, ırza geçen, inançsız, sinsî, şehvet düşkünü, et yığını* gibi sıfatlar Avrupalıların ortak belleğine yerleşmiş ve Avrupalılar ise "...bu olumsuz ve dışlayıcı tanımlamaların karşıtı olan olumlu değerler üzerine yapılandırılmak istenmiştir." (Kula, 2011: 8).

Romila Thapar'ın aktardığına göre; "Haçlı seferleri ve Türkler'e dair yazıla gelmiş edebiyat şüphesiz sonsuz kudreti haiz, despot, şarkî hükümdarlık imajını perçinlemiştir." (aktaran Soykut, 2011: 72). Haçlı edebiyatının etkisinin zihinlerde çok uzun süre devam etmesini Hentsch şöyle belirtmiştir: "Bu çok uzak seferlerin teması üstünde yapılan az çok masalsı destanlardan hareketle büyük bir hızla gelişen mitoloji, Batı'da hepimizin bu seferlere ilişkin kafamızda yarattığımız imgeyi bugün de etkiliyor ve Akdenizli Doğu'ya yönelttiğimiz kolektif bakışımızı belirliyor." (Hentsch, 2008: 52).

Napolyon'un Mısır seferine çıkarken en çok yararlandığı kitap olan Volney'nin *Voyage en Égypte et en Syrie (Mısır'a ve Suriye'ye Yolculuk)* adlı eseri, "kişisellikten yoksun bir belge" niteliğindedir (Said, 2013: 90). Yazar, gördüğü şeylerin durumunu kaydetmekle kalmış, sömürge sistemine hizmet ettiğini göstermiştir. Mısır seferini izleyen süreçte, bu başarıdan etkilenmiş çeşitli eserler ortaya konulmuştur. Bunların başında; Chateaubriand'ın *Paris-Kudüs ve Kudüs-Paris Yolculuğu (Itinéraire de Paris à Jérusalem à Paris)* (1811), Lamartine'in *Şark Yolculuğu (Voyage en Orient)*, Flaubert'in *Salammbô* (1862) ve Lane'in *Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine Açıklamalar* (1836) ile Richard Burton'ın *Medine ile Mekke'ye Bir Hac Seyahatinin Kişisel Öyküsü (Personal Narrative of a Pilgrimage to al-Madinah and Mecca)* (1855-1856) isimli eserleri gelir. Bu eserler Doğu hakkında edinilmiş bilgilerin desteğiyle ve güven duygusuyla

yazılmışlardır ve Doğunun benzediği düşünülen hayalin incelikle işlenmiş taklitleridir (Said, 2013: 97).

Osmanlı Devleti’ni gözlemek amacıyla yola çıkan gezginler için, aşılmaz duvarlarla çevrili saray gizemli bir mekân olmuştur ve merak unsurunu körüklemiştir. Sarayda kendisine bir görev verilen Batılı yazar veya ressamın bile girmesinin yasak olduğu bölgeler vardır. Orhan Pamuk, sarayın yarattığı bu merakı sıradan bir İstanbullunun bile taşıdığını söyler: “Batılı gezginin geceye esrarı yapan ve örten, şehrin ulaşılamaz tuhaflığını gizleyen ve karanlığıyla yeni kötülükler işlenmesini sağlayan bir şey olarak bakışıyla, sarayların içerisinde çevrilen dolap ve kumpasları anlayamayan İstanbullunun bakışı birbirine benzer. Sarayda katledilmiş bir harem kadınının ya da bir suçlunun cesedinin saray duvarından Haliç’e açılan bir kapıdan geçirilerek sandalla denize atılması hem gezginlerin, hem de İstanbulluların sevdiği, tekrarladığı bir hikâyedir.” (Pamuk, 2014b: 51).

### 3.1.1. Türk Edebiyatı ve Batılılaşma Sorunu

Türk edebiyatı, Osmanlı Devleti’nin Batıyı örnek almasıyla ve siyasi stratejilerin etkisiyle değişmeye başlamış ve Batının yazınsal değerlerini yakından takip etmiştir. Batı edebiyatının türleri, konuları, eserleri örnek alınmaya ve çevirileri yapılmaya başlanmıştır. “Ülkemizdeki ilk örgütlü tercüme girişiminin, kayda değer ilk sömürgeleştirme hareketlerinin baş verdiği On Yedinci yüzyılda görülmüş olması da tesadüfi değildir. Ne var ki, Nevşehirli İbrahim Paşa’nın himayesinde, Nedim’in başkanlığında kurulan yirmi beş kişilik tercüme kurulu, hayli naif, eklektik ve sığ olduğu görülen bir anlayışla, İmparatorluğun sorunlarının çözümüne ilişkin ipuçlarını Antik Yunan’da arayacaktır” (Alatlı, 2010: XXVIII).

Öncelikle askeri alanda Batının örnek alınması ve çeşitli devlet kurumlarında yeniliklere gidilmesi, kaçınılmaz olarak kültür, sanat ve edebiyatı da etkilemiştir; ancak bu hızlı değişim süreci verimli olmamıştır. Batının edebi türlerinin karşısında yüzyılların köklü geleneği Divan şiir vardır ve Batıyı görüp

dilini öğrenen yenileşmeci mutasavvıflar, Divan şiirinin mazmunlar âlemine sırt çevirip bireyin merkeze alındığı yeni edebiyat türlerini denemeye girişirler. Zamanla, bu yeni fikirlerin etkisiyle, şiirin hüküm sürdüğü Türk edebiyatı öncelikle gazeteler (makaleler), sonra da roman ve tiyatro ile tanışır (Uysal, 2006: 363).

Batıyı örnek alma (ve bazen taklit etme) Türk edebiyatı camiası içinde tartışmalara, kutuplaşmalara yol açmıştır. Aydın kesimin genel görüşü Batıyı bilimsel gelişmelerle örnek alırken öz değerleri unutmamak yönündedir. Ancak durum böyle olmamış, Batıdaki bilimsel gelişmeler takip edilmeyerek görünüşe önem verilmiştir. Batının sosyal kuralları, modası, müziği gibi yüzeysel özellikler taklit edilmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise “...bir yanıyla Osmanlı İmparatorluğu’ndaki yenileşme hareketinin bir birikimiydi; ama öbür taraftan, yeni kurulan devlet, bu geçmişi reddeden ideolojik bir yönelimin içerisindeydi. Bu çatışmanın bir kimlik krizi doğurması kaçınılmazdı. Bu yüzden modern Türk edebiyat geleneği Osmanlı İmparatorluğu’nun miras bıraktığı karmaşık kültürel kimlik sorunlarıyla hep iç içe oldu.” (Doğan, 2014: 15).

Tanzimat Fermanı ile edebiyatta yeni bir dönem açılmış, Batının edebi ürünleri hızla Türkçeye çevrilmiş ve yerli eserlere de örnek olmaya başlamıştır. Tanzimat dönemi çeviri faaliyetlerinde Voltaire, Rousseau, Fenelon gibi düşünürlerin eserlerine ağırlık verilirken Hobbes, Locke, Marx, Hume, Nietzsche gibi ekonomist, bilim adamı veya rasyonalistlerin eserleri değerlendirilmemiştir (Alatlı, 2010: XXIX). Böylece, Batı ile Doğu arasındaki ayrımın temelinde yatan bilimsel, teknolojik ve felsefi ilerlemelerden geri kalınmıştır.

Nurdan Gürbilek, Batıyı örnek alan yazarlarımızdaki “endişe” kavramı üzerinde durmuş ve bu örnek almanın yazarlarda bir teslim olmuşluk, kimliğini kaybediş olarak bireysel bir endişeye yol açtığını belirtmiştir. Bu endişe de zamanla cinsel kimliğe ilişkin eril bir kaygı olarak kendisini göstermiştir. “Batı karşısında yaşanan yenilgi çoğu zaman tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla, muhtaçlığa çakılıp kalma endişesiyle; daha kavramsal bir ifadeyle söylersek bir narsisistik yaralanmışlık olarak yaşanmıştır” (Gürbilek, 2014: 14). Batı, erkek konumuna yükselirken Doğu kadınlaşmıştır. Romanlardaki karakterlerden kadın

olanlar genelde çok etki altında kalan, Batı romanları okuyan, o romanlardaki gibi bir hayat sürdürdüğüne inanan etkilenmiş zayıf kişilerdir. Yazarın kendisi de bir romancı olarak, Batıdan aldığı bir türün yazarı olarak etkilenmeyi içinde yaşamakta ve bu endişesini romanlardaki kadın karakterlerde yansıtmaktadır (Gürbilek, 2014: 22-29). Tanzimat romanlarında Batıyı örnek alan erkek karakterler eril kimliğini kaybeden, feminenleşen, kılık kıyafetine ve hatta makyajına özen gösteren tipler olarak sunulmuştur. “Etkilenen eğer kadın değilse mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir bu romanlarda.” (Gürbilek, 2014: 48). Bu endişenin diğer bir boyutu da, Batının örnek alındığı alafranga yaşam tarzını eleştiren Tanzimat romancılarının kendilerinin alaturka bir yaşama bağlı olmamalarıdır (Doğan, 2014: 32). Hem Batıyı örnek alıp hem de “aşağılanmışlık” duygusuna kapılmanın yarattığı paradoksun gerilimi Tanzimat dönemi romanlarına da yansımıştır. Bu paradoks “...Osmanlı-Türkiye edebiyatını besleyen en önemli gerilim kaynağı haline gelmiştir. Namık Kemal’den Peyami Safa’ya uzanan çizgi esas anlamda bu paradoks üzerinden şekillen[miştir]” (Doğan, 2014: 82). Yazar ve aydınların bu gerilimini Orhan Pamuk şu şekilde dil getirir: “Elbette yazılan ve okunan bir Türk romanı vardır, ama bu romanın Batı romanını tanıyan aydınlarda bir kısırlık ve yetersizlik duygusu uyandırdığı da doğrudur.” (Pamuk, 2011a: 179).

Batı edebiyatından alınan roman türü Türkçede henüz çok yeni olduğundan, Tanzimat dönemi yazarlarında gecikmişlik duygusu ve yeni arayışlar hâkimdir. Bu arayışlarda bazen başkaldırı, bazen ise uzlaşma görülür (Parla, 2013: 74). Bu arayışlar ve ardı sıra gelen tartışmalar edebiyat eserlerinde de kendisini göstermiştir. Tanzimat dönemi yazarları edebiyatımıza ilk romanları kazandırırken, ele aldıkları karakterler genellikle Batıyı düşüncesizce taklit eden zengin züppe karakterlerdir. Bu alafranga züppelerin ilk örneği de Ahmet Mithat’ın Felâton Bey’inde görülür (Gürbilek, 2014: 44). “Ahmet Mithat’ın ‘Felatun Bey’leri, Recaizâde’nin ‘Bihruz’ları, Ömer Seyfettin’in ‘Efruz’ları Tanzimat (ve hatta 20. yüzyıl) edebiyatının ana karakterlerinden birini oluşturmuşlardır.” (Mardin, 2013: 15). Bu karakterler zamanla birer “tip’e dönüşmüş ve sürekli işlenmiştir. Batının dışarıdan görünen özelliklerini taklit etmeyi modernleşme olarak kabul ederler. Güzel kıyafetler giymek, yeni arabalar satın almak, eğlencelere katılmak, gösteriş

yapabilmek bu tipler için Batılılaşmaktır. Alafranga züppe, zamanla alafranga haine dönüşmüştür (Moran, 2013: 259). Hilmi Yavuz'a göre "Ahmet Mithat Efendi de, Rezaizade de 'Oryantalizm'in tuzaklarına düşmemek firasetini göstermişlerdi. Onlar için alafranga züppelik bir istisna'ydı; -bugün içinse bir kural, bir norm, neredeyse..." (Yavuz, 2003).

Edebiyatın Batılılaşması konusunda gelen itirazların yanında bazı yazarlar Batının, ürettiği eserler bazında hakkını vermek gerektiğini de ileri sürmüşlerdir. Bunlardan biri olan Şemsettin Sami (1850-1904) *Medeniyet-i İslâmiyye* (1879-1885) isimli kitabında bu düşüncesini şu şekilde belirtmiştir: "Bugün, İslâm medeniyetinin ne dereceye kadar yükselmiş olduğunu ve günümüz medeniyetinin bu medeniyetten doğduğunu bize gösterenlerin ve hatta seleflerimizin bizce meçhul olan pek çok eserini gözümüzün önüne koyanların Avrupalı bilginler olduğunu unutmamalıyız." (aktaran Doğan, 2014: 30). Şemsettin Sami, "*Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz*" başlıklı yazısında ise Türk edebiyatının gerçeklikten uzak bir masallar diyarı olduğunu, bunları çocukların bile okumayacağını söyler (aktaran Moran, 2013: 9-10). Şemsettin Sami gibi düşünen yazarlara göre Batı edebiyatını örnek alarak romana geçmek, "hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkellikten uygarlığa" geçmektir (Moran, 2013: 11).

Aydınların arasındaki tartışmaların genel ekseni, Osmanlı değerlerini korurken Batıyı da yakalayabilmek çevresinde yoğunlaşmıştır. Batının yüzeysel görünüşünü taklit etmekle hiçbir yere varılamayacağını, sadece gülünç duruma düşüleceğini belirten yazarlar da olmuştur. "Önce Ahmet Mithat Efendi okuyucuya öğretmenlik yapıyor, sonra o ve diğerlerinin gayreti 'nasıl Osmanlı kalsak da Frenk mukallidi olmasak' tezi etrafında yoğunlaşıyor. Tanzimat'tan bu yana hangi esere baksak, bir Rakım Bey'le Felatun Efendi karşılaştırması bulursunuz. Bu sabitleşen züppe ile Osmanlı kutuplaşması konusu, Osmanlı aydınının modernleşme olgusunu kavramaktaki aczinin bir göstergesidir. 19. Yüzyılın son çeyreğindeki çalkantılarda edebiyatçılar Servet-i Fünun çevresinde teknolojik yenilikleri tanıtmakla meşguldür. Abdülhamid sansürünü mazeret diye göstermek yetmez. Osmanlı aydını, içindeki dünyayı yeterince tanısa bu sansürün kurduğu ağın dışına çıkmasını bilirdi." (Ortaylı, 2004: 21).



Tanzimat Dönemi edebiyatında başlayan bu tipler karşılaştırması uzun süre varlığını korumuştur. Pek çok yazar, eserinde Doğu ile Batıyı karakterler veya diyaloglar üzerinden karşı karşıya getirmiş, kıyaslama yapmıştır. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) *Huzur* (1948) adlı romanında karakterlerini şu şekilde konuşturur: “Şark bu, güzelliği de burada. Tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde adeta mumyalanmış bir dünya (...) yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış. Maamafih bu hâli benim hoşuma gitmiyor, deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu geliyor.” (Tanpınar, 2013: 182).

Osmanlı Devleti ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti, yüzünü Batı medeniyetine döndüğü için kendi içinde de bir oryantalistleşme süreci yaşamıştır. Bu süreç, Balkan ülkelerinde yaşanan kayıpların etkisiyle on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlamıştır. “Osmanlı Devleti kendini bir yandan Doğu’nun bir parçası olarak görürken diğer yandan Türklerin diğer Doğu halkları üzerinde üstünlüğü düşüncesine dayalı bir hegemonya oluşturmaya çalış[mıştır]” (Doğan, 2014: 16). Diğer Doğu halklarının karşısında duyulan üstünlük duygusu, ülke içinde çeşitli gruplar arasında da kendini gösterir. Modernleşme önem kazandıkça, ekonomik olarak güçlü bir kesim modernleşmeyi/Batıyı yakaladığını düşünür ve kendi ülkesindeki fakiri, köylüyü geri kalmış, cahil kimseler olarak nitelendirir. “Batı bizi ‘öteki’ olarak zihnen temellük ederken, biz daha da ileriye gidiyor ve kendimizi ‘öteki’ olarak temellük etmeye başlıyoruz! Batı bizi nasıl anlıyorsa, biz de kendimizi onların (Batılıların) bizi anladığı gibi, işte tastamam öyle anlamaya çalışıyoruz. Ve elbette bilinci aynıyetinden söz edemiyoruz artık.” (Yavuz, 1999: 27).

Batıda yaşanan gelişmeleri yakalamaya önem veren aydınların yanı sıra Osmanlı değerlerine, tarihine, İslâm’a önem veren yazarlar da vardır. Bunların başında Namık Kemal (1840-1888) gelmektedir. “Namık Kemal’in özgürlükçülüğü ulusçu bir esasa dayanmaz. Onun ‘vatan’ı İslamların vatanıdır. Laik de değildir. Latin harflerine karşıdır. Medeni Kanun’un adını ağzına almaz.” (Ortaylı, 2014: 29). Ünlü oryantalist Ernest Renan’ın 1883 yılında verdiği “*İslamiyet ve Din*” başlıklı konferans üzerine yazdığı müdafaa, daha sonra yazılacak müdafaaların da önünü açmıştır. Renan, verdiği konferansta İslâmiyet’in, bilimin önünde bir engel olduğunu savunmuştur. Namık Kemal ise Renan’ın görüşlerine karşı çıkarak, sadece onun

değil, Şark ile ilgilenen diğer araştırmacıların da İslam hakkında çok cahil olduklarını iddia etmiştir (Kemal, 1962: 13). “Mâlûmdur ki Avrupa’da Diyânet-i İslamiyye’nin tedkikiyle uğraşanlar, ya Hıristiyanlık’a mu’tekıddir, ya değildir. Eğer Hıristiyanlık’a mu’tekıd ise, fikr-i aslîsi bu tedkîkatın tecrid-i nefis ve iltizâm-ı hak ile icrâsına mâni oluyor.” (Kemal, 1962: 16). Doğu bilimleri uzmanı Joseph Von Hammer’ın (1774-1856) yazılarına eleştiride bulunarak İslamiyet hakkında son derece cahil olduğunu, verdiği bazı bilgilerin “kim bilir kimden işittiği bir maskaralık olduğunu” iddia etmiştir (Kemal, 1962: 15).

### 3.2. Sinema

Medyanın en önemli görsel araçlarından biri olan sinema, yüz elli yılı aşkın süredir insanları en çok etkileyen sanatlardan biri kabul edilir. Sinemanın bir sanat değeri olmasının yanı sıra, büyük güçlerin elinde şekil değiştirip bazı amaçlara hizmet eden bir kolu olduğu da inkâr edilemez. Sinema sanatının gerçeğe müdahale edip yönlendirme gücü vardır. Sinema aracılığıyla çeşitli bilgiler işlenip eleştirilebilir veya izleyiciye bazı görüşler empoze edilebilir. “Sinemada seçilen bilginin -bu bilgi esasen Batılının kendi yarattığıdır- kullanılışı, önyargıların ve kalıp yargıların bir anlam içinde metin oluşturması; ötekileştirilen bir medya söylemi yaratır.” (Güngör, 2011: 80).

Batı (özellikle Amerika-Hollywood) sineması da dönem dönem Doğuya gözlerini çevirmiş ve oradaki insanları, coğrafyayı, kültürü oryantalizme hizmet edecek şekilde işlemiştir. Bu şekilde ben ve öteki ayrımı, uzamsal farklılıkla birleştirilerek filmlerin altyapısına oturtulmuştur. “Bir dış politika aracı olan Hollywood, ABD yönetimi için hem ekonomik hem yasal hem de pazarlama yöntemleri açısından kendi politikalarını dünyaya tanıtarak, üstünlük kurma çabaları için bir vasıta niteliğindedir” (Güngör, 2011: 72). Arap dünyası Batı sinemasında İslam ile birdir, birbirinden ayrılamazlar. Arap dünyasına yüklenen olumsuz

özellikler aynı zamanda Müslümanlığa yüklenir. Sorgulamayan tipik bir izleyici de İslamiyeti terörizm veya barbarlık ile bir tutmaya başlamaktadır.

Hollywood sinemasının gelişim çizgisi paralelliğinde Doğuya bakışına eğilecek olursak, 1910'lara kadar belirli bir tepki göremeyiz. 1910'lu yıllarda çekilen filmlerde Doğu masallarının etkisi görülmektedir. Arap şeyhleri, gizemli olaylar, korkutucu mumyalar dikkat çekmektedir. 1920'lerde Doğu hem mekânsal hem kültürel olarak ötekileştirilmeye başlanır. Doğu ile ilgili *uyarılar* izleyiciye verilmeye başlanır. ABD'nin Büyük Buhran sonrası, dışarıda zenginlikler aradığı 1930'lu yıllarda ise Ortadoğu bölgesindeki petrol zenginliği önem kazanmıştır ve filmlerin temaları haçlı seferleri, kutsal Kudüs, Batının arkeolojik çalışmaları etrafında şekillenmiştir. "Arapları cahildir ve tarihlerine, zenginliklerine sahip çıkamazlar" görüşü oturmaya başlanmıştır. 1940'lı yıllara gelindiğinde Arap imajında çok değişiklik olmamakla beraber çöl görüntüsü, köle pazarları, egzotik Arap kadınları gibi imgeler klasikleşmiştir. Bu dönemde Japonya ile yaşanan politik gerginlikler sinemaya da yansımış ve Japonları kötüleme gitgide artmıştır. "Aralık 1941'den Temmuz 1942'ye kadar olan dönemde Hollywood 72 adet 'savaş temalı' film üretmiş ve bu filmlerin hepsinde Japonlar kana susamış barbarlar olarak betimlenmiştir" (Güngör, 2011: 4). 1950'li yıllardaki filmlerde Doğulu imgesinde bir değişim olmamıştır. Özellikle Doğuyu konu almayan filmlerin bazı sahnelerinde Doğulu insanlar hakkında mesajlar verildiği dikkat çeker. 1960'lı yıllarda bu mesajlar verilmeye devam edilir. Altmışların bu konuda en önemli üç filmi; *Exodus* (1960), *Lawrance of Arabia* (1962) ve *Khartoum* (1966)'dur. 1970'li yıllarda SSCB düşmanlığı ve İsrail yanlılığı gözlemlenirken 1980'lere gelindiğinde Ortadoğu temalı filmlerde artış gözlenir. Artık "akıllı olmayan, terörist Arap" imajı kesinleşmiştir. 1990'lı yıllarda yapılan filmlerde Körfez Savaşı'nın etkisi görülür. Teröristlere açılan savaşlar önemli bir temadır. İsrail'in iyi, Filistin'in ise kötü ve öteki/yabancı olduğu vurgusu gözlemlenir. 2000'li yıllarda sinema sektörüne de damgasını vuran olay 11 Eylül saldırıları olmuştur. Bu saldırıdan sonra ulusal güvenlik meselesi önemli bir hal almıştır. Afganistan ve Irak savaşları filmleri de etkilemiştir. Hollywood bu dönemde kendi gerçeklik alanını oluşturur ve bu alanda Ortadoğu olabildiğince

kötülenir. Bu sayede Amerika'nın Afganistan ve Irak üzerindeki politikaları haklı gösterilir, 11 Eylül saldırısı bir dayanak noktası haline gelir.

Bahsedilen filmlerin çoğunda Doğu terörizme ev sahipliği yapan, ahlaksız ve savaş düşkünü, genellikle pis insanların yaşadığı bir coğrafya olarak gösterilmektedir. Bu çarpıtmanın yanı sıra bazı filmlerde Doğulu kadınlar çekiciliğiyle perdeye yansımakta ve şehvet unsuru olarak Batılı erkeği etkilemektedir. Diyebiliriz ki; Doğuyu işleyen filmlerin çoğu, eski oryantalist serapları canlı tutmaktadır. Sinemanın seyirciyi etkileme özelliği sayesinde, izleyicilerin çoğu bu oryantalist filmleri sorgulamadan benimser, Doğunun tam da anlatıldığı gibi olduğu kanısına varır. Doğuyu bu şekilde yansıtma sadece filmlerde değil, afişlerde ve tanıtımlarda da kendini gösterir. Afişlerde kullanılan resimlerin simgesel anlatımları da izleyicide bir önyargı oluşturacak şekildedir.

Hollywood sinemasının daha ileri dönemlerinde ise Araplar ve Doğu dünyası cahil, ilkel topluluklar olarak perdeye yansımıştır. Müslümanlar insanlıktan yoksun savaş yanlıları olan ötekilerdir. Siyasi gelişmeler ve devletlerin uluslararası politikaları bu durumun ortaya çıkmasındaki etkenlerdendir. “Onları (Öteki/ Arap olanlar) ilkel, çağdışı ve tehlikeli insanlar olarak “biz”den ayrı tutarak farklılaştırır. Aynı zamanda Müslümanların Batı karşıtı duygulara sahip birer militan olduklarını savunur. Hollywood’un ABD’nin Ortadoğu için güttüğü ideolojik mücadeleyi resimlemeler düzeyinde izleyiciye aktarması simgesel düzeyde bir medya manipülasyon sürecinin bir halkasıdır.” (Güngör, 2011: 5). Filmin türü ne olursa olsun (drama, gerilim, aksiyon, macera, komedi vs) Doğulu (özellikle Arap) imgesi değişmez, her zaman “öteki” olarak gösterilir.

Ortadoğu temalı filmler, özellikle son dönemlerde bir savaş, çatışma eksenini etrafında dönmektedir. Doğulu Müslüman bir tip yaratılır ve karakterler bu tiplerin dışına genellikle çıkamazlar. Batılı asker, araştırmacı gibi görevliler ise *kahraman* tipine oturtulur. Bu şekilde perdeye yansıtılan imajlar sayesinde Amerika'nın Ortadoğu üzerindeki politikası haklı gösterilir.

### 3.3. Resim

On sekizinci yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti Batıyı örnek alma girişimleri sonucu Batılı devletlerde daha sıcak ilişkiler kurma yollarını aramıştır. Bu sayede Osmanlı sanat hayatı Batı sanatından etkilenmiştir. Bu etkilenme tek taraflı olmamıştır. Özellikle romantizm akımı ile birlikte, Batılı ressamlar da Osmanlı'nın sosyal hayatını, kültürünü eserlerine yansıtma eğilimine girmişlerdir. Bu eğilim romantik akımın resim sanatına yansısıyla artmıştır.

Doğuyu konu alan resimlerin bir kısmı manzaraları, bir kısmı savaş sahnelerini ve bir kısmı da harem hayatını resmeder. Ancak bu resimlerin çoğu, gerçeği yansıtmaktan uzaktır. Savaş sahnelerini yansıtan resimler, Doğuyu vahşi olarak göstermesi bakımından oryantalizme katkı sağlarken, Batının müdahalelerini haklı çıkarmaya çalışmaktadır. Haremi, hamamı konu alan resimler ise Batıdaki “*gizli mekân*” ve “*şehvetli Doğulu kadın*” merakını arttırmaktadır. “Birçok Avrupalı ressam bize Doğu haremelerinden erotik, gizemli, lezzet-ölüm ilişkisini konu alan, sonsuz şehvet içeren tablolar armağan etti ama hiçbirisi bir haremın içini görmemişti. Bu tablolarda, haremdeki Doğulu kadın, padişahın özel mülkiyeti olmaktan çok Batılı burjuva erkeğin zümresel mülküyümüş gibi bir izlenim edinilebilir.” (Kontny, 2011: 134). Osmanlı'yı resmeden sanatçılardan bazıları oryantalizme katkı sağlamaktan ziyade Türk resim sanatının gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Oryantalist izlerin görüldüğü resimlerde en çok kullanılan renklerden birisi çöl sarısıdır. Doğunun hayalî imgesine uygun olan bu renk, daha sonra görsel olarak sinemada da kullanılmıştır. En çok kullanılan figür ise dans eden, arzulu kadın figürüdür. Tüller içinde, yarı açık (kimi zaman tamamen çıplak) kıyafetleriyle erkeklere dans gösterisinde bulunan Doğulu kadınlar, resim sanatında da Batılı erkek araştırmacılarının (örtük oryantalizmin göstergesi olan) arzusunun nesnesi konumuna gelmiştir. Bu figüre on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl ressamaları Edouard Frederic Wilhelm Richter, Fabio Fabbi, Edwin Lord, Hans Zatzka, Giulio Rosati, Otto Pilny, Robert Henry, Jean-Leon Gerome gibi ressamalarda rastlanır. “Bizans'tan beri İstanbul ile olan yakın ilişkilerden ötürü Gentili Bellini, Carpaccio, Crivelli, Tiziano

ve Mansoeti gibi Venedikli sanatkârlar; yeniçeriler, sarıklı elçiler, Şam kumaşından kaftan giymiş tüccarlar gibi Doğuluları resimlerinde en çok kullanan ressam olmuşturlardır.” (Kalaycı, 2012: 2).

Oryantalist ressamların en çok kullandıkları malzemelerden biri de hamamdır. Tamamen çıplak kadınların hem banyo yapıp hem çalgı çalarak raks ettikleri bir ortam resmeden sanatçılardan en önemlilerinden biri “*Hamam*” adlı tablosuyla Jean-Auguste-Dominique Ingres’tir. Bu tablodaki kadınların kimisi dans eder, kimisi yıkanır, çoğu kadın birbirlerine sarılarak uzanır.

Boğaz manzaralarını konu edinen ve Orhan Pamuk’un seyretmeyi sevdiği, en inandırıcı bulduğu kişi Fransız mimar ve ressam Antoine Ignace Melling’dir (1763-1831). Hayatının büyük bir kısmını İstanbul’da saraya hizmet ederek geçiren Melling ülkesine döndüğü zaman kırk sekiz adet İstanbul gravürünü içeren bir kitap hazırlamıştır. Bunlar mimar titizliğiyle hazırlanmış gerçekçi manzaralardır. “Harem kadınlarının Batı’nın harem ve cinsellik fantezilerinden iyice uzak bir vakar ve zarafet ile işlenmesi” de gerçekçiliğinin bir özelliğidir (Pamuk, 2014b: 70). Melling’i diğer hayalci Batılı ressamlardan ayıran özelliklerini Pamuk şöyle özetliyor: “*Binbir Gece Masalları*’ndan ve o yıllarda özellikle Fransa’da büyük bir yükseliş gösteren Doğu romantizminden çıkma ve kısa sürede basmakalıplaşmış görüntüler de onu hiç heyecanlandırmadığı için resimlerinde hayali atmosferlere uygun gölge ve ışık oyunları, sis ve bulutla etki yapmaya, ve şehri ve insanlarını olduklarından daha yuvarlak, kıvrımlı, tombul, arabesk ya da ezik çizmeye girişmedi hiç.” (Pamuk, 2014b: 78).

### 3.4. Antropoloji

Antropoloji genel anlamıyla *insan bilimi* olarak tanımlanır. İnsan kalıntılarından yola çıkarak kültürleri, toplumları, insanların fiziksel ve biyolojik özelliklerini inceleyen, kültürel görecelilik ve kültürler-arası karşılaştırmalara önem veren zengin bir bilim dalıdır.

Erken antropolojide etkin olan görüş, insanların belli bir gelişim aşaması geçirdikten sonra uygarlığa ulaştıklarıdır. “‘Öteki kültürler’ probleminin Herodot’tan bu yana antropolojinin temel sorunu olduğunu söylemek isterim. Modern antropolojinin kökenini, en yedinci yüzyılda ele geçirilen sömürgelerdeki insanlar oluşturmuştur. Ötekilik, ‘Büyük Varoluş Zinciri’, yani bu yabancı kültürlerin Tanrı’nın planı içinde nasıl yer bulacağı sorusu hakkında derin teolojik problemleri ortaya çıkarmıştır.” (Turner, 2002: 21). Sömürgecilik döneminin yaygınlaştığı on dokuzuncu yüzyılda, sömürge kolonilerinin eşliğinde antropolog ekipleri de bulunmuştur (Nar, 2014: 1653). On dokuzuncu yüzyıldaki genel görüş, insan toplumların belli aşamalarla ilkelikten uygarlığa gelişim gösterdiği yönündedir ve Batı toplumları bu gelişimin en üst basamağı olarak kabul edilmektedir. Başka bir deyişle toplumların gelişim çizgileri birbirinden farklıdır ve Batı toplumu en üst evrede olduğu için kültür bu toplumda şekillenir. “Bu dönemde antropologların kullandığı kültür olgusu insan çeşitliliğini açıklamaktan ziyade, ırk, farklılık ve medeniyet üzerine kurgulanan bir anlayışa karşılık gelmiştir. Batılı güçlerce emperyalist amaçların bir gereği olarak diğer toplumların yönetilmesi bu anlayış içinde değerlendirilebilir.” (Nar, 2014: 1661). İlkel toplumları araştırmanın amacı onları geliştirmek değil kendi kültür ve tarihlerini açıklamaktır. Bu fikirden destek alarak Avrupa sömürgeciliği, ilkel toplumları uygarlaştırma kılıfını kullanmıştır. Batı’nın bu kendini üstün görme durumu *mythos-logos* karşıtlığına da dayandırılabilir. Mythos, cahil, karanlık, batıl inançları ve kurbanları olan bir sistemi işaret ederken logos bilgiyi, aydınlanmayı, doğaya hâkim olmaya ifade eder. Bu karşıtlığın logos kısmına Batı kendisini koyar. Mythos kısmında ise hem zaman açısından çok eskilerin toplumları, hem de mekân açısından “Batıdan olmayan” toplumlar yer alır. Böylelikle Batı, *öteki* saydığı toplumların gelişmemişliğine vurgu yapar (Kontny, 2011: 129). Durum böyleyken “...şöyle bir anlayış ortaya çıkıyor: Bugünkü Doğu insanı, Batılı gibi olmayan eski çağların insanına benziyor. Zaten prehistorik ve erken çağ Mezopotamya uygarlıklarının toplum yapısı ve düşünce tarzı, ‘dünya görüşü’ hakkında yargıya varmak isteyen bilimciler, arkeolojik kaynaklardan çıkaramadıkları özellikleri izah etmek amacıyla günümüzün ‘vahşi ve ilkel’ kavimlerinin düzeniyle ilgili yapılan antropolojik araştırmalardan örnekler vermeyi çok seviyorlar.” (Kontny, 2011: 128).

Amerikalı antropolog Franz Boas (1858-1942) antropolojinin emperyalizme ve oryantalizme hizmet etmesinin yanlış olduğunu ileri sürerek *kültürel görecelilik* ve *bütüncüllük* ilkelerini ortaya atan isimdir. Her toplumun kendi içinde ayrı değerlendirilmesi gerektiğini, özgün olduğunu belirterek *Batı'nın üstünlüğü* savına karşı çıkmıştır. Aynı şekilde Polonyalı antropolog Bronislaw Kasper Malinowski (1884-1942) yerel kültürlerin özelliklerini önyargısız bir şekilde incelemek gerektiğini söylemiştir. Antropologun görevi adil bir tercüman olmaktır. İlkel/öteki betimlemesine karşı çıkmıştır. Son dönemlerde postmodern antropologlar ise etnografik çalışmalara karşı çıkmaktadırlar. Bunlara göre etnografik çalışmalar araştırmacının öznel düşüncelerini belirtmesine yol açar. Bu sebeple yazınsal metinlerle ilişki kurularak toplumun kültürel kodları çıkarılmaya çalışılmaktadır (Nar, 2014: 1662).

#### 4. GÜNÜMÜZDE ORYANTALİZM

Batı medeniyetinin Doğuya bakış açısı zaman içinde ufak değişimler gösterse de, temelinde yatan “öteki” ve “kötü/olumsuz” yargıları devam etmektedir. Bu durumda politik stratejilerin rolü büyüktür. Özellikle son yıllarda, neredeyse her alanda, Doğu ve/veya İslam ülkeleri cahil, medeniyete ulaşamamış, kötü karakterli insanların vatanları olarak gösterilmektedir. İslam’ı kötüleyici söylemler, filmler, edebi eserler gitgide yaygınlaşmakta ve Batılı vatandaşların zihinlerinde belli bir Doğulu imajı yerleşmektedir.

Doğu ülkelerinin ve sömürü altında kalan halkların, kendilerine yapışmış bu olumsuz sıfatları kabul etmeme hareketlerinin görülmesi şaşırtıcı değildir. Sömürgelerden kurtulabilmek için bağımsızlıklarını ilan etme girişimleri olmuştur. Bir çeşit “sesini yükseltme” diyebileceğimiz bu hareketlerin en dikkat çekicilerinden biri, 1961 yılında Yugoslavya, Hindistan, Mısır, Gana ve Endonezya başkanlarının kurduğu “Bağlantısızlar Hareketi” (*Non-Aligned Movement*) adlı girişimdir. Soğuk Savaş döneminde Batı İttifakı ve Doğu Bloğu dışında kalmayı tercih etmiş



lkelerden oluşmuştur. Genel olarak Güney Amerika, Afrika ve Arap lkelerinin içinde bulunduğu bu hareketin 1979'da yayınladığı bildiriye göre (I. Havana Bildirisi) amaçları; ülkeleri her türlü smrgeden, ırkçı hareketlerden, dış müdahalelerden korumaktır. Ortalama üç yılda bir konferans düzenlemekte ve bildiriler yayımlamaktadırlar. Harekete dâhil olan ülkelerin sayısı zamanla artmış ve bugün doksan yediye ulaşmış olsa da zamanla etkilerini kaybetmişlerdir.<sup>1</sup> Soğuk Savaş'taki iki kutbun içine de dâhil olmak istememeleri, tarafsız tutumları ile uzun yıllar "*nc dünya ülkeleri*" olarak anılmışlardır.

Bağlantısızlar Hareketi'nin başlangıç olayı, 1955 yılında Endonezya'nın Bandung eyaletinde düzenlenen konferans olmuştur. Konferansa 29 lke katılmıştır. Konferansta her çeşit sömürüye karşı çıkma kararı alınmıştır.

Kültürel alanda büyük değişimlerin yaşandığı 1980'li yıllarda postmodernizm ve feminizm gibi bakış açıları gelişmiştir. "1990'lı yıllarda, modernist rasyonalizme alternatif olma bakımından anti-oryantalizm ile postmodernizm arasında da bir bağlantı olduğunu gösteren güçlü kanıtlar vardır." (Turner, 2002: 18). Postmodernizmin gelişmesiyle, entelektüel alanda şarkiyatılığa eleştiriler artmıştır. "1980'lerde oryantalizm, alt düzey araştırmalar ve feminizm arasında güçlü bir entelektüel bağlantı bulunduğu, bunların hepsinin otantik bir haykırış için mücadele oldukları ortaya ıktı." (Turner, 2002: 17).

"Radikal İşlam mütefekkirleri arasında Akbar S. Ahmed, Batının, eski oryantalizm gibi tek yönlü, olumsuz bir söylem geliştirdiğini kabul etmektedir: Son on yıl içinde Afrikalı ve Asyalı düşünürler arasında oryantalizme karşı gösterilen şiddetli reaksiyon, bu düşünürler arasında bir tür occidentalizm yani anti-batıcılık yarattı." (Turner, 2002: 32).

Batılı devlet adamlarının gözünde Doğu hâlâ bir savaş alanıdır. Doğunun doğal kaynakları ve zenginliklerini elde etme çabaları, "bölgede yaşanan çatışmaları dindirmek için destek vermek" gibi bir sözde nedenle devam etmiştir. "11 Eylül 2001 terör saldırıları, Afganistan ve Irak savaşları, bitmek bilmeyen İsrail-Filistin

<sup>1</sup> Detaylı bilgi için bkz; [http://csstc.org/v\\_ket1.asp?info=21&mn=2](http://csstc.org/v_ket1.asp?info=21&mn=2)

çatışmaları ile de Ortadoğu Batı'nın bilişsel haritasında çelişkili 'siyasallaştırılmış bölge' olarak yerini almıştır.” (Güngör, 2011: v). Batılı ülkelerin bu tavrının temelinde İslam'ı kötölemek yatmaktadır. Özellikle Ortadoğu ülkelerinin gelişmemişliği, özgürlüğün bulunmadığı baskıcı yönetimi gözler önüne serilirken bunun nedenini İslam'ın özünde aramaktadırlar. “Bu anlayış içinde Batı, Ortadoğu'daki sömürgeci güç tahakkümünü oryantalistlerin iddialarıyla meşrulaştırmaya çalışmıştır.” (Nar, 2014: 1657).

Globalleşen ve gitgide tek-tipleşen dünyada Doğu, Batı kültüründen etkilenmeye devam etmektedir. Bu etkilenmenin; Batıların yaptıklarını yapmak, Batı'dan ithal edilen ürünlere rağbet göstermek, Batılı müzikleri dinleyerek Batılı yazarların kitaplarını okumak gibi sonuçları olmaktadır. “Gittikçe daha fazla insan Batı yiyeceklerini yiyor, Batı giysilerini giyiyor ve Batı tarzda evlerde oturuyor. Hatta özgün Batı mesai biçimi –yılda iki ya da üç hafta tatil yapmak üzere, haftada beş ya da altı gün dokuzdan beşe kadar çalışmak- bir tür evrensel standart haline geliyor. (...) Batı'nın öncülük ettiği ateizm bile çarpıcı bir ilerleme gösteriyor.” (Ferguson, 2012: 33). Bu değişimlerin sonucunda Doğulu toplumlar kendi kimliklerini, kültürel ve sanatsal özelliklerini kaybetmektedir. Doğulu toplumlar kimliklerini kaybettikçe yavaş yavaş Batılı bir kimlik kazanmaktadır. “Yirminci yüzyıl ile 'Batılı Kimlik' idealize edilmiş bir bütünlük olarak betimlenmiş ve bu kimliğin dışında kalanlar ise yeni-eski 'ötekiler' olmuşlardır Batının gözündey.” (Güngör, 2011: 1).

Türkiye'de Tanzimat döneminde başlayan Batıya özenme durumu günümüzde de çoğu alanda devam etmektedir. “Batılılaşma sorunu, Batı toplumuna özgü temel kurumların, Batı tarihinde başlayan sanayileşmenin, kentleşmenin ve siyasal kutuplaşmaların toplumumuza girdiği günümüzde de var. Yahut değişimin getirdiği sorunlar batılılaşma başlığı altında tartışılıyor.” (Ortaylı, 2014: 31).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. ORHAN PAMUK KİMDİR?

Orhan Pamuk, 7 Haziran 1952 yılında İstanbul'da doğar ve çocukluğu Nişantaşı'nda varlıklı, kalabalık bir aile apartmanında (Pamuk Apartmanı) geçer. Eğlenceli, şakalar yapmayı ve gezmeyi seven ama sık sık evden uzaklaşan babası ve şefkatli, koruyucu bir annesi vardır. Doğduğu günden itibaren elli yıl aynı evde yaşamıştır. Yazarlığı açısından yaratıcı kimliğinin hep bu eve bağlı olmakla geliştiğini belirtir (Pamuk, 2014b: 14).

İlkokulu eskiden Şehzade Yusuf İzzeddin Paşa Konağı olan Işık Lisesi ile eskiden Sadrazam Halil Rifat Paşa Konağı olan Şişli Terakki'de okumuştur (Pamuk, 2014b: 33). Lise eğitimini Robert Koleji'nde tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi'nde mimarlık eğitimine başlar. Üç yıl eğitimine devam ettikten sonra okulu bırakır ve İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'ne geçer. “Gazeteci olmak için değil, askerliğini ertelemek ve üniversite diploması olsun diye” (Pamuk, 2011a: 51) yazıldığı gazetecilikten mezun olup yüksek lisans eğitimine başlasa da yarıda bırakmıştır. Yazı yazmaya başladığı 1974 yılına kadar resimle de uğraşan Pamuk ressam olmak istemektedir. 1979 yılında yazdığı ilk romanı *Karanlık ve Işık* ile Milliyet Roman Yarışması birinciliğini Mehmet Eroğlu ile paylaşmıştır. Daha sonra bu eser, 1982 yılında *Cevdet Bey ve Oğulları* ismiyle basılır ve “Orhan Kemal Roman Ödülü”ne layık görülür. Orhan Pamuk, bu romanın geç basılmasının sebepleri arasında darbeyi, dava tehditlerini, bitip tükenmeyen kavgaları ve bekleyişleri gösterir (Pamuk, 2011a: 21).

1983 yılında yayımladığı ikinci romanı *Sessiz Ev* “Madaralı Roman Ödülü”ne layık görülür. Bu roman, Fransızca çevirisiyle “Prix de la Découverte Européenne” ödülünü kazanmıştır. Bundan iki yıl sonra üçüncü romanı *Beyaz Kale* yayımlanır ve bu kitabıyla “Independent Yabancı Roman Ödülü”nü alır. Kitapları

yayımlandıkça yabancı dillere çevirileri artacak ve Türkiye dışında da ünü artmaya başlayacaktır.

1985 yılında Iowa Üniversitesi'ne bağlı "International Writing Program" kursuna katılmıştır. 1988 yılına kadar devam eden kurs Amerika'yı tanınmasını sağlar. Bir taraftan da bu yıllar Batıda da adının duyulmasını beraberinde getirir. Kitapları daha çok satmaya ve ödüller almaya başlar.

1990 yılında basılan dördüncü romanı *Kara Kitap* kısa sürede çok ses getirir. Bu kitapla yazarın üslubu tartışılmaya başlanır çünkü artık ilk romanlarındaki *klasik roman* çizgisinden çıkıp modern ve hatta postmodern roman çizgisine kaymıştır. *Kara Kitap*, "Prix France Culture" ödülüne layık görülmüştür.

Pamuk, bir müddet roman yazmaya ara vererek 1992'de *Gizli Yüz* isiminde, *Kara Kitap* romanındaki bir bölümden esinlenerek bir senaryo kaleme almıştır. Senaryo Ömer Kavur tarafından filme çekilmiştir. Bu çalışmayı, 1994'te *Yeni Hayat*, 1998'de *Benim Adım Kırmızı* romanlarını takip eder. 1999'da yazılarından ve söyleşilerinden derlediği *Öteki Renkler* seçkisini yayımlar. Bu seçkiyi, 2002 yılında basılan *Kar* romanı izler. Bu roman, Pamuk'un deyimiyle ilk ve son siyasi konulu romanıdır. *Kar* romanıyla "Prix Medicis Etranger" ödülünü kazanmıştır. 2003 yılında, otobiyografik eser niteliği taşıyan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabı yayımlanmıştır.

Pamuk, 2005 yılında İsviçre'de *Das Magazin* adlı dergiye verdiği bir röportajda "Bu topraklarda 30 bin Kürt ve bir milyon Ermeni öldürüldü" ifadesine yer verdiği için Türklüğe hakaret suçlamasıyla altı ay ila on yıl hapis istemiyle mahkemeye verilir. 2006 yılında mahkeme yetkisizlik kararı verince dava düşer.

Pamuk, yüksek prestijli ödül olan "Nobel Edebiyat Ödülü"nü 12 Ekim 2006 tarihinde kazanır ve böylece Nobel kazanan tek Türk vatandaşı olarak tarihe geçer. Ödülü alırken yaptığı konuşma, *Babamın Bavulu* adıyla 2007 yılında basılmıştır. 2008 yılında *Masumiyet Müzesi* isimli romanını yayımlamıştır. Bunun ardından yine yazılarından seçmeler olan *Manzaradan Parçalar* (2010) ve verdiği Norton derslerinden oluşan *Saf ve Düşünceli Romancı* (2011) kitapları yayımlanmıştır. 2012

yılında *Masumiyet Müzesi* romanından esinlenerek aynı isimde bir müze açar ve bu müzenin katalogu olan *Şeylerin Masumiyeti*'ni yayımlar. Bu katalog-kitap ABD tarafından “Mary Lynn Kotz Yılın Sanat Kitabı Ödülü”ne layık görülmüştür. Müze ise Estonya'dan “EMYA” (Yılın En İyi Müzesi Ödülü) almaya hak kazanmıştır.

Yukarıdaki ödüllerin dışında Orhan Pamuk'un aldığı ödüller; Alman Yayıncılar Birliği Barış Ödülü, Richarda Huch Ödülü, Washington Üniversitesi Seçkin Hümanist Ödülü, Ovid Ödülü, Norman Mailer Yaşam Boyu Başarı Ödülü, Sonning Ödülü, Legion D'honneur Ödülü, Tabernakul Edebiyat Ödülü ve Helena Vaz de Silva Avrupa ödülleri de almıştır.

On iki üniversiteden fahri doktora unvanı bulunan Pamuk'un kitapları 59 dile çevrilmiş ve bütün dünyada on milyondan fazla satmıştır. Yazarın son olarak 2014 Aralık ayında *Kafamda Bir Tuhaflık* isimli son romanı yayımlanmıştır.

## 2. YAZINSAL BAKIŞ

Orhan Pamuk, ilk kitabı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren gerek edebî açıdan gerekse politik açıdan çok konuşulmuş bir yazardır. “Pamuk edebiyat duygusundan kopmayan, iyi bir kurgu tasarımcısıdır. Onun yazdığı romanı önemseten anlattıklarının arka planındaki düşünsel öz, iyi tasarlanmış olay örgüsü ve kurgusal bütünlüğün olmasıdır” (Andaç, 2014: 192). Pamuk, hayatında edebiyatı bir kurtuluş, bir araç olarak görmektedir. “Kendime kurduğum dünya ile neredeyse yeraltında sahte para basan bir adam gibiydim. Edebiyat, yeraltında sahte para basan adama benzeyen bu halimden beni kurtardı; beni dünya yüzüne çıkardı, yeraltındaki hayal dünyamı, edebiyatla yeryüzüne çıkarıp insanlarla paylaştım.” (Pamuk, 2011a: 67).

Edebiyat sahasına giriş yaptığı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanı, klasik gerçekçi roman anlayışında yazılmış bir eserdir. Pamuk'un bu klasik gerçekçi tutumu zamanla değişmiş ve kitaplarında gittikçe postmodern roman anlayışına yaklaşmıştır.

“Bütün avangard ve postmodern yazarlarda olduğu gibi Pamuk için de edebiyat, gerçek ile hayal, hayat ile kurgu arasında oynanan bir oyun sahası[dır]” (Doğan, 2014: 147). Postmodern anlayışla yazdığı romanlarında özellikle metinlerarasılık büyük yer tutar. Romanın bu teknik imkânını kullanırken (Batı ürünlerini yok saymamakla beraber) beslendiği alan büyük oranda Doğu kültür ve edebiyatı olmuştur. Kendi yazınsal bağlamını Doğu kaynaklı eserlere dayandırmıştır. Metinlerarasılığı kullanmış olduğunun ipuçlarını romanlarında kendisi de verir. Örneğin *Yeni Hayat* romanında karakterlerden birine “Gördünüz ya, yeni hiçbir şey söyleyemedim. Ama gene de bir şey söyledim ya!” cümlesini söyler (Pamuk, 2012c: 229).

Pamuk, eserlerinde siyasi gelişmelere yer vermekten özellikle kaçınmıştır. Eserlerinde genel olarak “...siyasi hassasiyetlerini hep felsefi tanımlamaların içine saklamış, onları egzotikleştirmiş ve gerçek hayatla olan bağlantılarından uzaklaştırmıştır.” (Seyhan, 2014: 146). Ülkenin genel siyasi yapısı romanlara incelikle işlenmiş, özellikle modernleşme önemli bir ayrıntı olmuştur. “Yer yer öne çıkan ironisinde, Doğu ile Batı arasında kalmış bir toplumun modernlik düşüncesini algılama biçimi, çağdaşlaşma ile modernlik arasındaki ince ayırım ve bunların hayatı kuşatan yanları” (Andaç, 2014: 192) küçük ayrıntılarda karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’deki Doğu-Batı ikileminin kendi ruhunun çift kimlikli olmasına uyduğunu belirtir (Pamuk, 2011a: 84).

Pamuk, romanlarında kendisini gizlemeyi istediğini şu sözlerle dile getirir: “Kitaplarımda benim görüşlerim her zaman arkada kalsın isterim ve görüşlerimin çelişkili olmasını severim. (...) Yazarın kesin fikirleri değil, kahramanların birbirleriyle çatışan kesin fikirleri yaşmalıdır.” (Pamuk, 2011a: 113). Romanda herhangi bir ileti vermek istemediğini, bir sonuç çıkarılmasını istemediğini belirten Pamuk, “romanı belli bir konuyu tartışmanın platformu haline getirmekten çok, ele aldığı konuları tarihsel imgeler olarak estetik bir çerçevede kulla[nır]” (Doğan, 2014: 146).

Pamuk’un romanlarında mekânların kullanımı ve belli bir ilişkilendirme ile sunulması dikkat çeker. O bir İstanbul yazarıdır. İstanbul’un dışına çıktığı, tüm olay

örgüsünün Kars'ta geçtiği *Kar* romanı ve şiirsel bir dille rüya anlatır gibi yazdığı *Yeni Hayat* romanı hariç bütün romanlarının merkezi İstanbul'dur. "Bu şehrin hikâyelerde, anlık görüntülerde ve simgesel ayrıntılarıyla daima başarıyla yansıtıldığını, ancak panoramik olarak hiç gösterilmediğini söyler." (Seyhan, 2014: 209). İstanbul'un tarihsel geçmişinden kalmış imgeler aracılığıyla üzerine çökmüş melankoli havasının, Batılı bir yazar, gezgin, ressam için çekici olduğunu belirtir. Bu melankolik ve hüzünlü hava, Batılının değil İstanbul'un kendi durumundan geliştirdiği bir şeydir ve artık şehre sinmiştir (Pamuk, 2014b: 103). "Bir büyük imparatorluktan artakalmanın hüznüyle coğrafi olarak hiç uzakta olmayan Avrupa'ya göre İstanbulluların bir çeşit ezeli yoksulluğa, onulmaz bir hastalığa yakalanmış gibi mahkûm olmaları da şehrin bu içedönük ruhunu besler." (Pamuk, 2014b: 49).

Kendisinden önceki yazarların İstanbul'a nasıl baktıklarından söz ederken, "...şehrin güzelliğiyle başlarının döndüğünü her anlatışlarında, bir yandan beni hikâyelerinin ve dillerinin büyümlü havasıyla etkilerken, öte yandan da sözünü ettikleri büyük şehirde *artık* yaşamadıklarını, onların *artık* Batılılaşmış İstanbul'un modern rahatlıklarını tercih ettiklerini bana hatırlattılar" (Pamuk, 2014b: 62).

Eserlerinde en çok göze çarpan özelliklerden biri de üstkurmacadır (metafiction). Üstkurmaca tekniğinde anlatıcı aradan çekilir, yazar kendisini de çeşitli ipuçlarıyla romanın olay örgüsüne sokar, okunanın bir kurmaca olduğu okura sürekli sezdirilir. Bu bağlama uygun olarak Pamuk'un romanlarının hemen hepsi yazma/yaratma süreçlerini ele alır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik'in Hatıra Defteri; *Sessiz Ev*'de Faruk'un yazma çabaları ve sorgulamaları; *Beyaz Kale*'de Faruk'un önsözü ve karakterlerin karşılıklı yazı çalışmaları; *Kara Kitap*'ta Celâl Salik'in köşe yazıları ve Galip'in Celâl'e dönüşmesi; *Yeni Hayat*'ta karakterlerin bir kitabın peşinden gitmesi; *Masumiyet Müzesi*'nde ise Orhan Pamuk'un romanı nasıl yazdığını anlatması bu yazma/yaratma süreci ve sorgulaması ile ilişkilidir. Özellikle *Kara Kitap* romanı, hikâyenin kendisinden çok hikâye yazmakla ilgili olduğu için üstkurmacadır (Moran, 2012: 100). Çağının postmodern roman çizgisine yaklaşmıştır. "*Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı* ile Umberto Eco'nun, Italo Calvino'nun, Amerikan postmodernistlerinin çizgisini yerel

renklerle dokuyarak sürdürür. Çağcıl edebiyatın Türk romanındaki en önemli taşıyıcılarındandır” (Ecevit, 2004: 91).

Orhan Pamuk, Kemal Tahir’den tarihe nasıl bakacağını, Yaşar Kemal’den yazarın kendi iç dünyasına güvenmesi gerektiğini, Ahmet Hamdi Tanpınar’dan “bizim nesnelimizi bir ressam gibi arayıp bulmayı”, Oğuz Atay’dan Batının roman tekniklerini nasıl verimli kullanacağını öğrendiğini belirtmiştir. Bunun yanında, yazarlık işinin kendisine ve romanın özüne dair öğrendiklerini Batılı yazarlara borçlu olduğunu da söyler (Pamuk, 2011a: 120). Buradan anlaşıldığı gibi Pamuk, yazarlığın öğrenileceği kaynak olarak Batıyı gösterir.

Romanlarında görülen en önemli özelliklerden biri de ulusal alegorinin kullanımınıdır. Pamuk, roman karakterlerinin bilinçlerinden, bireysel yaşamlarından bahsederken dönemin toplumunun belirgin özelliklerini de ön plana çıkarır. Bunu yaparken, kendisinin de ait olduğu topluma dışarıdan bakabilmeyi başarmış bir yazardır. Toplumu dışarıdan gözleyerek oluşturduğu roman karakterleri, dönemin toplumsal, siyasi, kültürel veya dinsel özelliklerini kendi bünyesinde taşıyan karakterlerdir. Sadece kendilerini değil, toplumun belirli kesimlerini de temsil ederler. “Orhan Pamuk’un ulusal alegori formunu kullanan diğer Türk yazarlarından en büyük farkı ‘içeriye’ ‘içerideki okuyucuya’ anlatma anlayışını değiştirerek, ‘içeriye’ hem ‘içerideki’ hem de ‘dışarıdaki’ okuyucuya anlatma yoluna gitmesidir. Başarısının sırrı tam olarak burada yatmaktadır.” (Doğan, 2014: 71).

## 2.1. Cevdet Bey ve Oğulları

1905-1970 yılları arasında bir ailenin üç kuşağının geçirdiği değişimlerin ve buna bağlı olarak aslında bir toplumun değişiminin anlatıldığı *Cevdet Bey ve Oğulları*, Orhan Pamuk’un ilk romanıdır. Birinci bölüm, Yahudilerin uğraşı olan ticarete hızla başarı kazanan Cevdet Bey’in evlenme ve *saat gibi işleyen bir aile* kurma hayalleriyle Nişantaşı’nda bir konağı satın alma hikâyesiyle başlar. Cevdet Bey’in 24 Temmuz 1905 tarihli günü anlatılır ve ikinci bölüme bir sıçrama yapılır.



1936-1939 yıllarının anlatıldığı ikinci bölümde Cevdet Bey'in üç çocuğu merkeze alınır. Daha sonra üçüncü bölüme yeniden bir sıçrama yapılarak Ahmet'in 12 Aralık 1970 tarihli günü anlatılır. Otuz bir yıllık sıçramalarla anlatılan her bölüm "...sanki nicel bir birikimdir, nicel birikimlerin nitel değişimi ya da Orhan Pamuk'un romanıyla söylemek istedikleri son bölümde somutla[şır]" (Naci, 2013: 611). Pamuk bunu yaparken dönemin genel özelliklerini göz ardı etmemiş, aksine romana bunu başarıyla işlemiştir. "Bütün bölümlerin ortak özelliği, Türkiye'nin söz konusu yıllardaki sosyo-kültürel ve politik durumunu ve gelişimini yansıtmaktır." (Aytaç, 2012: 294).

Orhan Pamuk'un bu ilk romanı klasik gerçekçi romanın başarılı bir örneği sayılır. Toplumcu bir roman olarak tanımlanmasa da Lukacs'ın "eleştirel gerçekçi" olarak sınıflandırdığı romanlara dâhil edilebilir (Kılıç, 2006: 15). Nüket Esen bu romanı, bir ailenin gelişimini başarıyla yansıttığı için bildungsroman (oluşum/gelişim romanı) türünün bir örneği olarak ele alır (Esen, 2012: 216). Gürsel Aytaç ise *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı zeitroman (dönem romanı) sınıfına koyar. Erol Köroğlu'na göre *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı klasik gerçekçi roman olarak nitelemek yanlıştır. Ona göre bu roman, "...Pamuk'un sonraki romanlarından ayrı bir yerde duran, 19. yüzyıl gerçekçiliğiyle uyumlu olarak yazılmış bir roman değildir; aksine, bu tür gerçekçiliğin yetersizliğini ortaya koyarak sonraki romanlarına giden yolu hazırlayan başlangıç metnidir." (Köroğlu, 2008: 88). Romanın anlatıcısı, her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı yerine, karakterin bilinciyle sınırlı bir anlatıcıdır. Başka bir deyişle hikâyenin tamamı anlatıcının zihninde mevcut değildir, o anda söz konusu olan karakterin bilinciyle olaylar aktarılır ve hikâyeyi tamamlama görevi okuyucuya bırakılır (Esen, 2012: 216).

Romanda Pamuk'un leitmotiv olarak kullandığı öğelerden en önemlisi saattir. Cevdet Bey gençliğinden beri saat gibi işleyen bir ailenin hayallerini kurar. Evlendikten sonra evin içindeki saat, ailenin metaforu olma özelliği kazanır. Romanda sık sık karşımıza çıkar ve ev dağılana kadar çalışmaya devam eder. "Orta kattaki sarkaçlı, tıkrıtlı saat, aksamadan atan bir yürek gibi, Nişantaş'taki kâgir evin dakikalarının, günlerinin, bayramlarının düzenliliğini mekâna işliyor" (Acar, 2006: 53). Romanın son sayfalarında, Nigân Hanım'ın öldüğü kısımda saat imgesine tekrar

rastlarız: “‘Atmıyor... Atmıyor!’ diye mırıldandı. Sonra avucunun içinde duran bileği, bozuk bir saati masanın üzerine koyar gibi, dikkatle kenara bıraktı.” (Pamuk, 2013a: 638). Cevdet Bey’in ölümüyle bozulan saat (aile), Nigân Hanım’ın ölümüyle artık tamamen durmuş ve bir kenara bırakılmıştır. Evdeki sarkaçlı saatin çalışmadığını fark eden ise torun Ahmet olmuştur (Pamuk, 2013a: 640). Bu şekilde Cevdet Bey’in itinayla kurduğu aile yaşamı, zamanın da etkisiyle değişmiş ve dağılmıştır. Tüm bu özellikleri ile *Cevdet Bey ve Oğulları* oryantalizm bağlamında incelendiğinde Tanzimat romanlarında da sıklıkla karşımıza çıkan Batılılaşmanın yüzeysel olarak yaşanması durumuna rastlanmıştır.

## 2.2. Sessiz Ev

Roman, 1980 yılında üç torunun Cennethisar’a babaannelerini ziyarete gitmeleri temelinde ilerler. Roman boyunca anlatılan zaman bir haftalık bir süredir ancak hikâyede geriye dönüşler yapılarak anlatı genişletilir. “Zaman sürecini oluşturan geçmiş-şimdi-gelecek uğrakları, bu uğrakların belirledikleri tarihsel koşullar, bu tarihsel koşulların farklı bilinçleri belirleyiş tarzları romanın ana eksenini kur[ar]” (Kırkoğlu, 2006: 66). Böylece *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında olduğu gibi bir aileden yola çıkarak bir toplumun belirli bir dönemi anlatılmış olur. O yıllarda yaşanan siyasi çekişmelere değinilir. Toplumun zengin kesiminin yazlıklar yaptırması ile değişen çevre babaannenin gözünden anlatılır. Faruk hayata ve ne yapması gerektiğine dair bocalamalar yaşamaktadır. Babaanne’nin gözünden anlatılan bölümlerde iç monolog, Metin’in gözünden anlatılan bölümlerde ise bilinç akışı teknikleri kullanılmıştır. İç monolog, “...iç konuşmanın dilsel efektlerinin özerkliği için değil, hikâyeyi değişik bakış açılarından anlatmanın şaşırtmacalı sonuçları için kullanılmış[tır]” (Kılıç, 2006: 63).

Fatma Hanım, geçmişe ve anılara saplanıp kalmış bir karakterdir. Yaşadığı zamanı sevmez, geleceği ise düşünmez. Hayatında büyük bir durağanlık hâkimdir. Faruk karakteri de uğraştığı meslek dolayısıyla geçmişle ilişkilidir ancak Fatma

Hanım'da olduğu gibi kısır değil üretken bir geçmiş söz konusudur. Recep karakteri ise “şimdi”yi temsil eder, yaşadığı an önemlidir. Metin ve Hasan karakterleri ise kurdukları hayaller ile sürekli geleceğe işaret ederler (Kırkoğlu, 2006: 68).

Ahmet Kuyaş, *Sessiz Ev*'deki alegorik anlatıma dikkat çeker ve her bir karakterin temsil ettiği kavramları tek tek irdeler. Selâhattin doktordur ve pozitivizmi simgeler. Babaanne geçmişe takılıp kalmasıyla geleneğin temsilcisidir. Topal İsmail iyi niyeti simgelerken cüce Recep hümanizmin vücut bulmuş hâlidir. Faruk bilimsel düşüncedir, parlak fikirleri vardır ancak kısırdır. Devrimci düşüncüyü temsil eden Nilgün konuşmaz, toydur ve romanın sonunda ölen o olur. En küçük torun Metin ise romanda kapitalist düzenin temsilcisidir (Kuyaş, 2006a: 72-73).

Faruk karakterinin romanda yazmak istediği bir hikâye vardır. Bir vebanın izini sürmekte ve bunu hikâyeleştirmek istemektedir. Pamuk, Faruk karakteri üzerinden edebiyat ve tarih tartışması yapar. Tarihin kendisi de temelde hikâye anlatmaya dayanır, Faruk ise hikâye anlatmadan nesnel tarih arayışındadır ancak bunu sorgulama sürecinde ne yaparsa yapsın bir kurgusunun, yönteminin olacağı sonucuna varır. “Orhan Pamuk bir bakıma 19. yüzyıl gerçekçi romanlarındaki, her şeyi bilen, hayatı nesnel boyutlarıyla aktarma iddiası taşıyan yazar konumunu sorgulamaktadır.” (Doğan, 2014: 144).

*Sessiz Ev* romanında parçalı anlatım tekniğini daha ileri götüren Orhan Pamuk Mikhail Bakhtin'in “çokseslilik” (polyphony) dediği anlatım tarzına yaklaşır. Her bölümün, farklı bir karakterin bakış açısından aktarıldığı bu tarz, romanı tek bir kişinin anlatımı olmaktan çıkarır (Esen, 2012: 217). Beş ayrı anlatıcının (Babaanne, Recep, Faruk, Metin ve Hasan) perspektifinden anlatılan romanda çokseslilik hâkimdir.

Pamuk, *Sessiz Ev*'de kullandığı tüm dilsel tekniklerin kendisi için bir deneme olduğunu belirtir. İlk defa dille oynama, cümleleri uzatma, cümleleri hafif hafif devirme, katlama, birbirinin içine geçirme, ya da en azından onlarla görsel açıdan bir yenilik yapma olanağını veren edebiyat biçimlerine kaydığını dile getirir (Pamuk, 2011a: 117). Kullandığı bu yeni teknikler özellikle Babaanne Fatma Hanım'ın bölümlerinde belirgindir.

*Sessiz Ev*'de tespit edilen oryantalist özellikler çoğunlukla bilimsel ve sosyo-kültürel alanlarda karşımıza çıkmıştır. Doğu ile Batının karşılaştırılmasının temelinde Batının yaşadığı bilimsel/teknolojik gelişmelerden Doğunun geri kalması ve bu nedenle Batı kadar zenginleşememesi oturtulmuştur. Roman genel olarak “Osmanlı’dan bu yana Türkiye’deki Batılılaşma sürecinin yarattığı sancıları Darvinoğlu ailesinin hikâyesiyle paralel anla[tır]” (Doğan, 2014: 123). Türkiye’nin Batılılaşma çabaları her bir karakterde farklı bir etki yaratmıştır. Kimisi sanatı sorgulamaya, kimisi Türkiye’den gitme planları yapmaya, kimisi ise milliyetçi hareketlere girmeye başlar. Babaannenin tutumu ise hepsinden farklı olarak değişmemek yönündedir. Her şeyin anılarındaki gibi kalmasını ister ve değişime gözlerini kapatır.

### 2.3. Beyaz Kale

Orhan Pamuk’un, Doğu ile Batıyı karakterler üzerinden karşılaştırdığı romanı *Beyaz Kale*, Venedikli bir köle ile Türk Hoca’nın zıtlıklarını ve tasarılarını anlatır. Olaylar on yedinci yüzyılda, IV. Murat döneminde geçer. Romanda kurmaca ile gerçeklik iç içe geçmiştir. Olaylar ve zaman-mekân ilişkisi kendi içinde bir tutarlılık gösterse de “iki ayrı dünyayı, iki ayrı kültürü belirgin özellikleriyle yansıtan Hoca ile Venedikli’nin simgesel değerlerinin bireysel gerçekliklerinden ağır bastığını söylemek gerek.” (Naci, 2013: 615).

*Beyaz Kale* romanında gerçekliği aramamak gerekir, kurmaca artık gerçeğin yerini almıştır. “Pamuk okurlarını hikâyenin ardında gerçeklik arama tutkusundan arındırmak, gerçekliğin onu algılayanla olan orantısını somutlaştırmak için her türlü olanağı kullanır” (Sayın, 2006: 105). Bu düşsel gerçeklik, romanın sonundaki Kafkaesk beyaz kalede de görülür. Kitabın sonuna doğru çıkılan seferde fethedilecek kalenin isminin Doppio olması da ilginç bir detaydır (Doppio, “çift” demektir) (Gökner, 2006a: 115). Bu gerçeklik-kurmaca karşıtlığı, *Beyaz Kale*’nin palimpsest bir tarih yazımı olduğu şeklinde yorumlanabilir.

*Beyaz Kale*, *Sessiz Ev*'deki Faruk Darvinoğlu'nun önsözüyle başlar. Bu açıdan bir çerçeve hikâyeye sahiptir. “Kurmaca bir kitabın yazarının kurmaca bir karakter tarafından sunulması ise tarih ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaya davet eden gerçek yazarın postmodern bir buluşudur.” (Doğan, 2014: 152). *Sessiz Ev*'de Faruk karakteri üzerinden sorgulanan tarih-kurmaca ikilemi burada da devam etmektedir.

*Beyaz Kale* romanının Venedikli'si ile Hoca'sı zamanla içsel ayırt edici özelliklerini kaybederler ve birbirlerinin yerine geçerler. Benliklerini birbirlerine göre yeniden kurgularlar. Roman boyunca kişiliğin değişken yapısına dikkat çekilir. Bu iki karakter zamanla o kadar çok şey paylaşır ve o kadar iç içe geçerler ki, romanın sonundaki kişinin kim olduğunu okur kestiremez. Bu açıdan doppelganger (ikiz, efendi-köle, ben-öteki izleği) anlatılarına benzer (Esen, 2012: 217). Ancak fantastiğe yaklaşan doppelganger hikâyelerine göre *Beyaz Kale*'nin realite eksenini daha kapsamlıdır (Parla, 2006a: 88). “Yapıt ikiz motifinin buyruğuna fazlaca girmiş görünse bile, ‘ben’ ‘o’nun ‘ben’ olmadığını yine de bilmektedir, bir farklılık bilinci korumuştur” (Koçak, 2006: 150).

Orhan Pamuk, bu romanıyla karşımıza *yazan* birini çıkarmıştır. Önce Faruk Darvinoğlu'nun Nilgün'e adanmış önsözünde, “*Yorgancının Üvey Evladı*”nı bir nevi kendisinin yazdığını sezeriz. Sonra ikinci bir anlatıcı olan Venedikli Köle ile tanışırız ve hikâye boyunca olayları onun gözünden okuruz. Aslında bu iki anlatıcının da üstünde yazarın kendisi vardır. “Dolayısıyla gerçek, birkaç kişi tarafından birkaç kez kuru[lur]” (Oktay, 2006a: 81). Romanın sonunda bir İtalyan gezginin okumakta olduğu sahne, aslında o an yaşamakta olduğu sahnedir. Gerçek ve kurmaca iç içe geçer, metnin kendi üretiliş sürecine dikkat çekilir. Bu özellikler, üstkurmacanın romanda başarıyla kullanıldığına işaret eder.

Batının temsili Venedikli ile Doğunun temsili Hoca'nın kişiliklerinin birbirinin içinde erimesi ve zamanla tamamen yer değiştirmesini konu alan *Beyaz Kale*'de, bu iki karakterin Doğu-Batı kadar zıt olmasının yanı sıra Pamuk, bu iki karakter arasında iyi-kötü veya ileri-geri ayrımı yapmaz. *Beyaz Kale*, “...doğru/yanlış, iyi/kötü, ben/öteki arasında sınırlar çizmeyen bir kurmaca[dır]”

(Sayın, 2006: 102). Bir yüceltme veya aşağılama söz konusu değildir. "...bu kitabı yazarken benim bütün meselem, bu fazlasıyla siyasi olan sorunun Doğu-Batı, gelenek-modernlik dertlerinin güncelliğinden kurtulabilecek bir kitap yazmaktı. (...) Doğu ve Batı'nın birbirlerinden ne kadar uzak ya da yakın olduğu kitabımın konusu değildir. Rudyard Kipling'in 'East is East, West is West' mısraları vardır. Kitabım belki bu basmakalıp tutumdan kurtulmak için yazılmıştır. Doğu Doğu olmasın, Batı da Batı olmasın isteği var bu kitapta." (Pamuk, 2011a: 145). Medeniyet karşılaştırması romanın temelini oluşturmaz ancak dolaylı olarak Doğu-Batı karşıtlığına gönderme yapar. Erol Köroğlu, Beyaz Kale'deki Doğu-Batı ile Ben-Öteki karşıtlıklarını makro ve mikro alanlar olarak incelemiştir. Buna göre Doğu-Batı karşıtlığı makro alandır, hegemonik söylemin görüleceği sosyo-kültürel özellikler buradadır. Mikro alanda ise Ben-Öteki ayrımı yapılır ve asıl söylem burada olgunlaşır (Köroğlu, 2006: 158-159).

*Beyaz Kale*'nin farkı, "edebiyatın bilinen 'ikizler' izleğini Türkiye'nin ezeli Doğu-Batı ikilemi üzerine oturtmasıdır" (Kılıç, 2006: 77). Doğu-Batı karşıtlığı ise, yer yer kendini gösterse de kesin bir üstünlük sonucuna ulaşmaz. "...*Beyaz Kale*'nin kaygan anlatısı indirgeyici kimlik olmaksızın özdeşleşmeye bir metinsel alan açma girişimidir." (Gökner, 2006a: 128). Pamuk, bu metinsel alanı açarken üstkurmacadan yararlanır. Görünürdeki tarihsel söylem, Batının Doğudan üstün olduğu ve Osmanlı'nın Batıyı örnek aldığıdır. Üstkurmacaya sayesinde *Beyaz Kale*'de bu anlayışa meydan okunur (Köroğlu, 2006: 156).

Romanda Venedikli ile Hoca'nın birbirini tamamlaması, ikiz bireylerin kişisel görevi gibi gösterilir ancak Doğu ile Batının birbirini tamamlaması anlamı sezdirilir. Doğu ile Batının (Venedikli ile Hoca karakterlerinin) birleşmesinin sonucunda nasıl bir ulus doğacağı romanın zeminidir ve sonucunda da birleşme değil yer değiştirme yaşanmış, böyle bir ulusun doğuşu sonuçsuz bırakılmıştır.

## 2.4. Kara Kitap

*Kara Kitap*, Galip'in kaybolan karısı Rüya ile yazar olan kuzeni Celal'i arayışını anlatır. Kendine rehber olarak Celal'in yazılarını seçen Galip, bu arayışta çeşitli zorluklarla karşılaşır. Roman temelde Galip'in kendini arayışını ve Celal'in yerine geçişini, bir yazar olma çabasını anlatır. Romandaki merkez Nişantaşı'ndaki evdir ve "romanın içinde bir akrostişte verilen adres gerçekten de yazarın, Orhan Pamuk'un kendi evinin adresi[dir]" (Esen, 2012: 211). İstanbul'un çeşitli semtlerini, belli kültür katmanlarıyla veren Pamuk, Galip'in içsel yolculuğunu bu katmanlar ile paralel ilerletir. "*Kara Kitap*'ın kara atmosferi büyük yenilgiden kaynaklanır: 'Büyük Yenilgi', imparatorluğun Avrupa üstünlüğü karşısında eriyerek yok olmasıdır" (Doğan, 2014: 171).

Orhan Pamuk bu romanın bağlamını oluştururken, Doğu geleneğine bağlı eserler olan *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*, *Binbir Gece Masalları* ve *Mantık al-Tayr* eserlerine dayanmıştır (Moran, 2012: 96). Bu eserlerde bir yolculuğa çıkma veya eseri çerçeve hikâye tekniği ile anlatma (*Mantık al-tayr* eserinde ikisi birden) durumları vardır. *Kara Kitap* da Galip'in bir arayışla yolculuğa çıkması ile başlar. Kitap boyunca karşımıza çıkan Celal'in yazıları ise çerçeve hikâyenin içindeki yol gösterici hikâyeler olarak bize eşlik eder. Ayrıca roman kahramanının isminin Galip olması, karısı Rüya'yı arayışı, vardığı apartmanın adının Şehrikalp olması gibi detaylar, romanın *Hüsn ü Aşk* ile paralel ilerlediğini gösterir. Romandaki "her şeyin satıldığı dükkân" Aladdin isimli biri tarafından işletilmektedir ve bu isim de *Binbir Gece Masalları*'ndaki *Alâaddin'in Sihirli Lambası* hikâyesini çağırıştır. Pamuk, Doğu edebiyatı geleneği ile Amerika'da tanışır. Bu kitapları ilk defa İngilizce çevirilerinden okur. "Hem yaşadığı dönemde bu gelenekle resmi ideolojinin araya koyduğu mesafe hem de içinde yetiştiği İstanbul burjuvazisinin bu kültüre olan uzaklığının yarattığı mesafe yüzünden Pamuk daha önce bu eserleri tanımamıştı. Bir başka engel de, o dönemin Türkiye aydınları arasında İslam ve Doğu kültürüyle ilgilenmenin 'gerici' sayılmış olmasıydı" (Hadzibegovic, 2013: 66). *Kara Kitap*'ın her yerinde Doğu edebiyatının izlerini görmek mümkündür. "Yazar en az diğer çağdaş

Türk yazarları kadar Avrupa edebiyatından etkilenmiş olsa da romanının olay örgüsüne ve izleklerine geleneksel İslam edebiyatının belli önemli unsurlarını dâhil etmeyi başarmıştır” (Brendemoen, 2006: 210).

*Kara Kitap* romanındaki metinlerarasılık çoğunlukla Doğu hikâyelerinden beslense de gönderme yaptığı Batı eserleri de vardır. “*Beni Tanıdınız mı*” bölümünde *İlahi Komedya*’ya (1320), “*Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri*” bölümünde ise *Decameron*’a (1353) paralel ilerleyen bir yapı vardır (Moran, 2012: 102, 103). Dante ve Boccaccio’nun yanı sıra Poe, Borges, Dostoyevski, Proust gibi yazarların izlerine de rastlanır (Hadzibegovic, 2013: 62-65). Bu durum, Pamuk’un kendisinin de belirttiği gibi hem Doğu birikiminden hem de Batı ürünlerinden yararlanmasını ve bu zenginliği kullanıyor olmasını kanıtlar.

*Kara Kitap* romanındaki üstkurmaca, kendisini “*Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri*” bölümünde belli eder. Bu bölümde pavyonda anlatılan öykülerin birinin sahibi bir yazardır ve birbirine geçen iki kişiyi anlattığı tarihi kitabından bahseder. Sonra da (açıkça *Kara Kitap*’a göndermeler yaptığı) başka bir kitabından bahsetmesiyle bu kişinin, yazarın kendisi olduğunu anlarız (Pamuk, 2013c: 164). Ayrıca romanda yazar yazma eylemini sorgular. *Anlatılan şeyden çok anlatmak* önemlidir. Bu özellikleriyle *Kara Kitap* “...kurmaca hakkında bir kitaptır ve ortaya koyduğu roman anlayışına göre, kurmaca metnin gerçeklikle değil, diğer metinlerle olan ilişkisi önemlidir.” (Moran, 2012: 103).

Aytaç, *Kara Kitap* romanının kurgusunu “atektonik kurgu” olarak tanımlar: “Oldukça zayıf bir gerçek olay ağına yine zayıf bağlarla iliştilmiş konu demetleri.” (Aytaç, 2012: 355). Bu konu demetleri oryantalizm temelinde incelendiğinde Türk toplumunun yaşadığı değişimler ve İstanbul’un aydın kesimlerinin konumu önemli yer tutar. Özellikle, bir aydın modelinin çizildiği Celâl’in köşe yazılarında toplumsal değişimlere sıklıkla yer verilmiştir. Orhan Pamuk, *Kara Kitap* romanının taslaklarını hazırlarken aldığı bazı notlarda Türkiye’yi ve Türk toplumunu nasıl anlatması gerektiğini düşünmüştür. “Türkiye. Türk gibi. İki Türk nasıl konuşur. Bıyıkları nasıldır. Nelerle ilgilenirler, ilgilenmezler, vb. vb. (...) Türk kültürü içinde yaşama trajedisi. (...) Türkiye ama dışarıdan gözlenen: soğuk anlatım.” (aktaran



Hadzibegovic, 2013: 72, 77). Bu notlardan da anlaşılacağı gibi romanın anlatımı, dışarıdan gözleyen birinin anlatımı olmalıdır. Bu dışarıdan gözleyen, kendini dışarıda konumlandıran kişi de Pamuk'un kendisidir.

## 2.5. Yeni Hayat

*Yeni Hayat* bir yolculuğun romanıdır. Romanın başkarakterinin hem âşık olduğu Canan'ı hem de okuduğu "Yeni Hayat" adlı bir kitabın yazarını aramak için çıktığı seksen dokuz gecelik yolculuğun hikâyesidir. Pamuk'un romanlarının neredeyse tamamında görünen ikizler ve asıl-kopya teması *Yeni Hayat*'ta da karşımıza çıkar. Her şeyin bir kopyası veya ikizi vardır, *Yeni Hayat*'ta Osman ile Mehmet bu ilişkiyi temsil eder. Ayrıca romandaki yazma/yaratma ve gerçek/kurmaca ikilemleri romanı bir tür labirente dönüştürür (Oktay, 2006b: 231). "*Yeni Hayat*'ın romantik sürrealizmi bir yandan büyüme/bilinçlenme/olgunlaşma romanı olarak çevirebileceğimiz *Bildungsroman* geleneğine bağlanırken, bir yandan da bu geleneğin bir alt türü olan sanatçının büyümesi ve sanatla gerçek arasındaki ilişkiyi kavramasını anlatan sanatçı romanına (*Künstlerroman*) yaslanır" (Parla, 2006: 265).

Orhan Pamuk, bu kitabı için temel unsurun "sezgi" olduğunu, sezgilerin dünyası olan şiire yakın, daha şiirsel ve lirik olduğunu söyler (Pamuk, 2011a: 156). Romanın bu imgesel dünyasında Doğu ile Batı karşıtlığına çok rastlanmaz. "*Yeni Hayat*, Doğu-Batı sentezinin, bilincine varılmaksızın, gerçekliğe dönüştüğü bir alemde yer alır; ve siyasi ideolojilerin yönlendirdiği yanıt arayışlarına bir eleştiri olarak da çıkar ortaya." (Kirchner, 2006: 13). *Yeni Hayat* lirik ve öznel bir kitap olsa da "...bu ülkenin tarihi, kültürü ve tortuları ile dinamizmi arasındaki çatışmalarla kurulmuştur (...) Yine bir polisiye arayış hikâyesinin ardında, kayıp bir kişiyi arayışın ötesinde ülkenin temel ikilemlerinin ve açmazlarının arkasında yatan nedenlere doğru bir yolculuk olarak kurgulanmıştır" (Kılıç, 2006: 225). Bu kurmacada sık sık karşımıza çıkan, yinelenen unsurlar vardır: Melek motifi, otobüs yolculukları, otobüs kazaları gibi.

*Yeni Hayat* romanındaki metinlerarası özelliklere dikkat çekmek gerekir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (1980) romanından, Dante'nin *Yeni Hayat* (1295) kitabından, Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndan (1922) esintiler taşır (Oktay, 2006b: 233-234). Parla, Pamuk'un etkilendiği kitaplara bunların yanına Stendhal'ın *Aşk Üzerine* (1822) kitabını da ekler (Parla, 2006: 267). Zeynep Ergun ise romanda kullanılan dile dikkat çeker: “Kahramanın içinde olduğu içsel ikilem ve karmaşa, dilinde yankılanır. Biz dili anlamakta zorlanırken, o da, Canan'ın yüzündeki kederin kendinden kaynaklandığını, yüzüne düşen çiğ ışığın kendi bencil bakışları olduğunun ayırımına varamaz. Romanın anlatıcısı, söylemine güven duymamamız gereken yanıltıcı bir sestir bu açıdan” (Ergun, 2006: 251).

Zafer Doğan, *Yeni Hayat*'a farklı bir açıdan bakar. Romandaki tasavvuf izleğine dikkat çeker. Osman'ın bir menzile, hedefe ulaşılmaksızın yolculuk yapması ve bu anlamda yolculuk ediminin ön plana çıkartılması tasavvuftaki insan-ı kâmil olma sürecine benzetilebilir. Dolayısıyla sonuçtan çok süreç önemlidir. Tasavvufi görüşte vahdet-i vücuda ulaşıp kâmil insan olmak isteyenler yolda rastladıkları zorlu sınavları geçebilmelidir ve bir çemberi dolandır gibi başladıkları noktaya dönmelidir. Osman da roman boyunca yaptığı yolculuklarda pek çok şey öğrenerek başladığı noktaya, İstanbul'a döner (Doğan, 2014: 202). “*Yeni Hayat*'ı ütopya ile anti-ütopyanın kesiştiği ince çizgide yazılmış bir roman olarak tanımlamak yanlış olmaz. Hayatın tekdüzeliğidir aslında insanın ütopya üretmesine ve muhayyilesini çalıştırmasına neden olan. Romanın içindeki kurmaca metin olan kitabın kendisi böylesi bir dünyanın davetiyesidir” (Doğan, 2012c: 203). Elbette bu tarzın Batıdaki referansı Franz Kafka'dır. Yine Samuel Beckett'in roman ve oyunlarında da benzer yapıları görmek mümkündür.

## 2.6. Benim Adım Kırmızı

*Benim Adım Kırmızı*, on altıncı yüzyıl sonlarındaki nakkaşların arasında geçen bir hikâyedir. Ölen bir nakkaşın dilinden başlayan roman boyunca cinayet

aydınlatılmaya çalışılır. “Bir cinayetle başlayan romanda sonuna kadar cinayetin sorgulanması, bilhassa insanî aşkın sadece cinsellik boyutunun vurgulanması içinde esere adını veren kırmızı güncel bir anlayışla cinayet ve cinsellik sembolü olarak ele alınmış görünmektedir” (Ertuğ, 2006: 399). Bu polisiye özelliğinin yanı sıra roman, derininde çok çeşitli sorunları ele alır. Doğu nakkaşlığı ile Batı ressamlığı karşılaştırılır, sanatta üslup tartışılır. Romanda her bölüm farklı bir kişinin veya nesnenin açısından anlatılmıştır. Bölümlerin başlıklarının da bu şekilde düzenlenmesinde “Brecht’vari bir doğrudanlıktan çok postmodern ironinin yattığı düşünülebilir” (Kirchner, 2006: 11). Aynı temel anlatı izleğine yan anlatılar eklenerek yazılan *Benim Adım Kırmızı*, değişik bakış açıları ile yazılmış ve bir üstkurmaca ile düzenlenmiştir (Rifat, 2006: 386).

*Benim Adım Kırmızı* romanında nakış-resim karşıtlığı metafor olarak kullanılır. Resim sanatı üzerinden aslında genel olarak sanatın kendisi anlatılmak istenir. Doğu sanatı ile Batı sanatı karşı karşıya getirilerek alegorik kullanıma sokulup Doğulu ile Batılının hayata bakışındaki farklılıklar gösterilmeye çalışılır. “Kendini hem Doğu hem de Batı yazınının mirasçısı olarak gören Pamuk, temsili de bu iki geleneğin sentezinden çıkabilecek yeni yöntemler olarak görür” (Parla, 2013: 357). Doğu ve Batının farklı sanat anlayışlarının harmanlanmasıyla yeni bir sanatın/temsilin ortaya çıkması gerektiğini ileri sürer. “Batının madde, Doğununsa ‘mânâ’ peşinde sürüklenişi, Goethe’nin sembol (sinn-bild) (yani mânâ taşıyan şekil) tanımında mânâyla maddeyi birleştirdiği gibi, sanırım Orhan Pamuk da en azından bu romanında, bu tür bir birleşimi sanatın (resim, edebiyat) hedefi olarak irdelemeyi tartışmaya çağırıyor” (Aytaç, 2012: 420).

Doğuda resmin yasak olmasının kökeni dinseldir. Allah’ın yarattığını kâğıda dökmek günah sayılırken nakkaşlar, bu yasağı deliyor görünse de aslında meşrulaştırır. Âlemi Allah’ın gözünden resmederek suret yapmamış, gördüklerini bire bir resmetmemiş olurlar (Uysal, 2006: 371).

Doğu resmi ile Batı resmi karşılaştırılırken Batının o dönemki dinî içerikli Rönesans resimleri değil, portreleri öne çıkarılır. Doğu nakşının karşısında tam olarak, en ince detayına kadar resmedilmiş portreleri yerleştirir; çünkü zıtlık

buradadır. Hem İtalyan dinî resimlerinde hem de Doğu nakış geleneğinde temsil edilecek belirli sahneler vardır, bunlar önemlidir. Ancak örneğin Hollandalı resamlara göre temsil sınırsız sayıda olabilir (Uysal, 2006: 369). Pamuk da bu temsil farklılıklarını romanına ince bir şekilde işlemiştir.

*Kara Kitap*'ta olduğu gibi bu romanda da bir arayış hâkimdir. *Kara Kitap*'ta eksik yazılardan yola çıkan Galip, Rüya ile Celal'i (aslında kendi kimliğini) ararken, burada nakkaşlar eksik resimlerin peşinde koşmak suretiyle gerçek sanat anlayışını, hüneri ve üslubun gizemini ararlar. Batılı resamlardan farklı olarak Doğulu nakkaşlar için imza/üslup bir kusurdur. Kimliğini belli etmenin, nakışı kendisinin yaptığını göstermenin çekiciliği sorunu etrafında olaylar gelişir, Zeytin karakteri bu konuda kendi içinde gelgitler yaşadığı için cinayet işler. “Pamuk, sanatçının evrensel olduğuna inandığı zaafını yakalar: Mükemmele imza atmak” (Parla, 2013: 361).

Romandaki hikâye anlatıcısı meddah, bir açıdan romancının kendisidir. Kendisine en basit nesnelere malzeme ederek büyük bir ustalıkla ve taklitle dinleyenleri eğlendiren hikâyeler anlatır. “Romancılığın ön avlusudur meddahlık” (Kuyaş, 2006b: 356). Pamuk da *Benim Adım Kırmızı* romanında bir tür meddahtır. “Tıpkı bir meddahın kişilerine can verirken, ortak bir bilinci sergilemesi gibi, üstanlatıcı da anlatıcılarının içinde, bilincinde yaşıyor, onları bir anlatı stratejisi doğrultusunda kullanıyor” (Rifat, 2006: 385). Roman yazarlığı, Türk edebiyatına öykü ve roman girmeden önce hikâye anlatma işini üstlenen meddahların modern hâlidir. Pamuk romanında bir meddahın hikâyelerini koymakla gelenkesel hikâye anlatıcılığını modern hikâye anlatıcılığı ile ilişkiye sokar.

## 2.7. Kar

*Kar*, iki yıl Almanya'da sürgünde yaşayıp Türkiye'ye gelmiş ve Cumhuriyet Gazetesi tarafından Kars'taki intihar olaylarını incelemekle görevlendirilmiş şair Ka'nın (Kerim Alakuşoğlu) Kars şehrinde yaşadıklarını konu alır. Mekân olarak seçilen Kars, “...dışlanmışlığın, unutulmuşluğun, yalnızlığın ve mahrumiyetin

vurduğu yarı kurgusal yarı gerçek bir taşra şehri”dir (Doğan, 2014: 225). Ka’nın Kars’a gelmesinin bir amacı da, çocukluğunun romantik hayallerine ulaşmak olsa da bu romantik taşra izleği zamanla dar kafalılığın ve şiddetin hüküm sürdüğü taşra imgesine dönüşür (Doğan, 2014: 227). Olaylar İslamcı-laik çatışması temelinde ilerler. Yaklaşan seçimler ve intihar eden başörtülü kadınlar, bu çatışmayı yoğunlaştırır. Batılı aydın Ka’nın ateist kimliği ile taşranın İslam’a bağlılığı roman boyunca karşı karşıya gelir.

*Kar*, “günümüz Türk toplumunun içinde bulunduğu sosyokültürel açmazların postmodernist bir alegorisi[dir]” (Seyhan, 2014: 152). Pamuk’un da belirttiği gibi siyasi içerikli ilk ve son romanıdır. “Özellikle de romancının roman gerçeğiyle içselleştirerek dile getirmeye çalıştığı söylemin, kar imgesine yüklediği anlamın, aşkın ve siyasanın karşımıza çıkardığı labirentlerin bugünün Türkiye’sine dönük anlamlar içermesi ilgi çekicidir” (Andaç, 2014: 189). Romanda, Kars modelinde bütün bir Türkiye panoraması çıkarılmak istenir. Orhan Pamuk kendisi de bir röportajında bu duruma işaret eder: “Ben bir şehrin insanların ruhunu anlatmak istedim. Kars Türkiye’nin kuzeydoğu ucunda yer alan; ama bir mikrokozmos (küçük evren) olarak bütün Türkiye’yi yansıtan bir şehir” (aktaran Doğan, 2014: 237).

Romanda sözü edilen intihar vakaları gerçekten Batman’da yaşanmış ve bir süre gündemde olmuştur. Bu açıdan yazar gerçek ile kurmacayı iç içe geçirmiş ancak mekânı değiştirmiştir. Romanda üstkurmacanın varlığının bir diğer işareti, kitabın sonunda Ka’nın arkadaşı olduğunu öğrendiğimiz yazarın isminin Orhan olmasıdır. “Cinayet, entrika, ihanet, çaresizlik, aşk ve umut hakkındaki bu alegorik ahlak oyununa Ka’nın ötekisi/ikizi ve arkadaşı olarak –anlaşılır ki anlatıcı kendisidir- Pamuk da dâhil olur ve Ka’nın yaşamına ve ölümüne bir anlam kazandırmaya çalışır.” (Seyhan, 2014: 159). Orhan Pamuk romanı yazma sürecini romanın içinde anlatmayı *Masumiyet Müzesi*’nde de tekrarlayacaktır.

## 2.8. Masumiyet Müzesi

Bir Yeşilçam filmi andıran romanda Kemal ile Füsün'un hikâyesi, bir melodram izleğine sahiptir. Romandaki olayların geçtiği 1970'li yıllarda Yeşilçam filmlerinin genel teması olan zenginlik-fakirlik karşıtlığındaki aşk, romanın da temasıdır. Roman bu açıdan ulusal alegori biçimine uygundur. Zengin işadamı Kemal ile uzaktan akraba tezgâhtar Füsün, yaşadıkları aşk sonrası engeller ve sosyete hayatının etkileri ile ayrılırlar ve Kemal'in bitmek bilmez takıntısı başlar.

Kemal'in, tanıştıkları günden beri Füsün'a dair eşyaları toplaması ve zamanla bir müze oluşturacak kadar genişletmesi Pamuk'un ayrıntılara verdiği önemi gösterir. Masumiyet Müzesi bir detaylar romanıdır. Her ince ayrıntının romanda önemli yeri vardır (Karataş, 2009: 19). Turan Karataş, detaylara verilen bu önemi takdir edip genel olarak başarılı bir roman oluşturduğunu söylese de, bazı noktalardan Masumiyet Müzesi'ni "inandırıcılıktan uzak" bulur. 1970'li yıllarda her türlü imkâna sahip Kemal'in adeta Mecnun'a dönüşmesi, dört bin küsur sigara izmariti biriktirmesi, Sibel'in Kemal'e bir hastalığa yakalanmış gibi yaklaşması gibi durumlarını sahici bulmaz (Karataş, 2009: 17).

*Masumiyet Müzesi* romanının öne çıkan özelliklerinden biri de, Pamuk'un uzun süre geri planda bıraktığı cinsellik olgusunu *Benim Adım Kırmızı* ve *Kar* romanları ile birlikte bu romanda da ön plana çıkarmasıdır. Kemal ile Füsün'un aşkı sürekli cinsellik ile ilişkili olarak verilir. "Bu yönüyle Masumiyet Müzesi hem geleneksel platonik aşk izleğini sürdürür hem de bu izleği cinsellik boyutu katarak modernleştirir" (Doğan, 2014: 303).

"Dikkatli bir okurun, *Masumiyet Müzesi*'nde bulacağı gerçeklik duygusu (...) duygusal/düşünsel eğitim süreçlerinin bir romanın ana dokusunda neden/nasıl yer ettiğini gösterecek bir örüntüyü içermektedir." (Andaç, 2014: 192).

Roman Kemal'in bakış açısından, birinci tekil kullanılarak anlatılır. Roman boyunca Nişantaşı ve Teşvikiye gibi zengin semtlerinin sosyete çevrelerinden

kesitler verilir. Bu zengin sınıf, görünürde Batılılaşma durumunun sağlam bir örneğini sergiler.

## 2.9. Kafamda Bir Tuhaflık

Orhan Pamuk'un Aralık 2014 tarihinde çıkan son romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*, 1057-2012 yılları arasında yaşayan bozacı Mevlut'un hayatını konu alır. Hem özel hem de iş hayatının anlatıldığı romanda dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal olayları önemli bir yere sahiptir. Romanın kahramanları Anadolu'nun çeşitli küçük şehirlerinden İstanbul'a çalışmaya gelen insanlardır. Bu insanların ekmeklerini kazanma çabaları, ne işlerle uğraştıkları, aralarındaki iletişimin boyutu detaylı bir şekilde işlenmiştir. Pamuk, diğer romanlarından farklı olarak *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta kendisine uzak bir İstanbul'u anlatmıştır. "Pamuk'un cesaretle (ve çeşitli mesleklere, tecrübe alanlarına dair ayrıntıları anlatma iştahından gördüğümüz kadarıyla, yoğun bir heyecanla da) keşfetmeye ve anlatmaya giriştiği bu dünya, roman boyunca hep (zaman zaman Mevlut'un kafasındaki tuhafılıktan rol çalabilecek kadar) sahici ve canlı" (Hadzibegoviç, 2015: 17).

Mevlut, siyasete çok karışmayan, çok para kazanma derdi olmayan ve sadece boza satarak yaşayabilmenin hayalini kuran biridir. Hayatta büyük hırsları ve hayalleri yoktur. Yaşananları olduğu gibi kabul eder. "Böyle bir karakter yaratmak – özellikle günümüzde- büyük risk, çünkü okuru (kitleyi mi demeli bilemedim) kitaba bağlayan damardan, gerilimden yoksun" (Erte, 2015: 7). Pamuk'un diğer romanlarındaki kimi karakterler (Galip, Osman gibi) kendilerini çevreleyen sırrın peşinden gitmiş, onu bulmaya çalışmışlardır; oysa Mevlut, kafasındaki tuhafılığı sorgulamaz, bir arayış içerisine girmez (Erte, 2015: 12). "Mutlu ya da mutsuz olduğu şeyler vardır ama kendisini yaratacak tutkudan yoksundur. Bu tipik bir 'azla yetinen küçük insan' anlatısı değil, aynı zamanda bir çeşit olmaya kapalılık anlatısı. Hem de son derece gerçekçi bir anlatı..." (Orhan, 2015: 9).

Mevlut'un hayatı boyunca yapmaktan vazgeçmediği tek iş bozacılıktır. Boza satmaya çıkmadığı zamanlar kendisini huzursuz hisseder. Boza sattığı gecelerde ise kendi âlemine çekildiği için mutludur. "Sokakta soyulduktan sonra verdiği arayı saymazsak en büyük 'şahsî' ısrarı ömrü boyunca boza satmak konusunda, bu da kafasındaki tuhaflıkla, şehirle paylaştığı sırla ilişkili" (Erte, 2015: 13). Sokaklara bağlıdır, sokakların ruhu kendi ruhu ile özdeşleşmiştir: "Köpeklerin sevmeyip havladığı insanların buraya, bu memlekete ait olmadıkları doğru bir izah mıydı? Köpeklerin havlama nedeni buysa Mevlut'a havlamazlardı, çünkü en uzak yeni mahallelerde bile Mevlut beton apartmanlar, bakkallar, asılı çamaşırlar, dersane ve banka ilanları, otobüs durakları, borcunu erteletmek isteyen dedelerle sümüklü yaramaz çocuklar arasında kendini hiç yabancı hissetmiyordu" (Pamuk, 2014c: 374).

Mevlut'un boza sattığı gecelerin anlatıldığı bölümlerde, İstanbul'un kenar mahallelerinin, ara sokaklarının ve içinde yaşayan her çeşit insanın detaylı tasviri yapılır. Olay örgüsünde zaman ilerledikçe İstanbul ve sakinleri de değişir, dönemin genel kimliğine ışık tutulur.

Roman genel olarak Tanrısal Anlatıcı tekniği kullanılsa da olay akışının aralarına kahramanların ağzından anlatılmış bölümler eklenmiştir. Bu durum da Tanrısal Anlatıcının aktaramadığı detayları karakterlerin gözünden görmemizi sağlar ve çokseslilik oluşturur. Romanda olay akışını kesmeyen tek karakterin Mevlut olması dikkat çeker.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1. ORHAN PAMUK ROMANLARINDA ORYANTALİZM

Orhan Pamuk, romanlarıyla olduğu kadar düşünceleriyle de son dönemlerde en çok tartışılan isimlerden birisidir. Gerek popüler siyasi konularda getirdiği yorumlar gerekse Ermeni meselesinde takınmış olduğu tavır, onun tartışılan bir isim olmasını daha da kuvvetlendirmiştir. Pamuk hem siyasi düşüncelerini açıklarken takındığı tavır hem de romanlarındaki söylem noktasında Türk toplumuna oryantalist bir bakış açısıyla baktığı için eleştirilir. Onun Doğunun içinde Doğuyu, Doğunun gözüyle değil, Doğunun içinde Doğuyu Batının gözüyle gördüğü pek çok düşünce adamı tarafından iddia edilir. Örneğin Hilmi Yavuz, Pamuk'un oryantalist bir yazar olduğunu şu sözleriyle savunur: "Pamuk'un bütün öteki oryantalistler gibi, Batılı olmayan edebiyatı 'edebiyat' saymamak gibi bir anlayışı var!" (Yavuz, 1999: 65). Yine aynı eserinde Yavuz, Pamuk'un sürgün anlayışının "Avrupa'dan sürgün edilmek" olduğunu savunur ve tipik bir "sömürge entelektüeli" tavrı takındığını söyler. Türkiye'nin modernleşme çabasının sonunda bir oryantalist elit sınıfın ortaya çıktığını belirtir ve "...oryantalist elitin, bugün Türkiye'deki bir numaralı temsilcisi, anlı şanlı Pamuk Prens'imizdir: Orhan Pamuk!" ifadesini kullanır (Yavuz, 1999: 68-69).

Pamuk, yaşam tarzı ve yazma süreci hakkında "Batıya yakın olma" konusunu şu şekilde dile getirir: "Cumhuriyetçi bir aileden gelmiş biri olarak masamda otururken son derece Kartezyen, Batı rasyonalizminden etkilenmiş biri gibi yaşıyorum. Varoluşumun merkezinde bu akılcılık vardır. Ama öte yandan, ben, yapabildiğimce başka kitaplara, başka metinlere ruhumu açıyorum." (Pamuk, 2011a: 163). Farklı metinlerden etkilenen ruhu ile bu akılcı yanının karşılaşması, kitaplarının merkezini oluşturur. Ruh ile akıl, Doğu ile Batı farklılığı olarak kabul edildiğine göre, Pamuk da Batı ile Doğunun karşıtlığından yararlandığını dile getirir. "Pamuk bu ilginç pasajda iki benliği kabullenir: Batılı bir seküler, Aydınlanma

yanlısı bir akılcı ve dolaylı olarak Doğulu, duygularla ve zevkle daha yakından ilişkili alternatif bir benlik” (Almond, 2013: 153). Yavuz’a göre ise Orhan Pamuk, Batının bakış açısı ile kendi ülkesine bakmaktadır: “Orhan’ın (...) yazarlık yeteneklerini, kayıtsız koşulsuz Oryantalizmin buyruğuna teslim edişi, arkadaşlığımızın sona ermesine sebep olduysa bunun sorumlusu ben değilim. Batılı nasıl görüyorsa, Türkiye’yi öyle görmek! Ona sunulan oryantalist formatın, kalın çizgilerle çerçevesi buydu...” (Yavuz, 2006: 55). Hilmi Yavuz’un düşüncelerine paralel olarak Güneli Gün de, Pamuk’un Birinci Dünya’nın tüketimi için yazan Üçüncü Dünya yazarlarının tutumlarını ve stratejilerini ödünç aldığını ekler (Gün, 2006: 201). Buradan Marksist ideolojinin romanı bir burjuva kültür ürünü olarak tanımlaması ve burjuva kültürünün hâkimiyetini daim kılma niyetinde olması gibi Orhan Pamuk’un da Doğuda olmasına rağmen Batı zihnî yapısının katmanlaşmasına ve sağlamlaşmasına yardım ettiğini düşünebiliriz. Batı burjuvazisi ürünü olan bir türü, Doğu kaynaklarından beslenerek yine Batılı tüketici için üretir.

Orhan Pamuk gerçeğine başka bir açıdan baktığımızda kendisini Doğu-Batı arasındaki kimlik sorununda bir yere koymadığını ve nesnel kalma arzusu içinde olduğunu da söyleyebiliriz. Eserlerinde bir çözüm arayışı içerisinde olmaması da bu tespitimizi destekler. Kimlikleri karşı karşıya getirirken veya sorunları ortaya koyarken herhangi bir çözümü beraberinde getirmez. “Ulusal alan, özelleştirilmek bir yana tam tersine sorunlaştırılarak ele alınır onun romanlarında. Bu da ulusal kimliğin parodileştirilerek eleştiriye ve sorgulanmaya açık bir hale getirilmesiyle mümkün olur. (...) herhangi bir kimliği tahkim etmeye çalışmayan bir yazarlık tutumu görürüz Orhan Pamuk’ta.” (Doğan, 2014: 35). Orhan Pamuk bu açıdan kendi ülkesine dışarıdan bakabilen, toplumla arasındaki mesafeyi bilen bir yazardır. Doğu ile Batı arasında var olan çatışmayı yansıtır ancak bunu sonuçsuz bırakır. Kendisi de bu görüşlerini şu cümlelerle ifade eder: “Sentez düşüncesinde değilim. Çünkü sentez bir sonuç olabilir. Benim bakışıma göre bu tartışma böyle sürer... Doğu-Batı endişesini bizim zaafımızmış gibi görmek doğru değil, tersine kuvvetimiz; ki bizim kimliğimiz ne Doğulu olmak ne Batılı olmak, Doğu ile Batı arasında olmaktır. İlla ki Batılı olalım diye ısrar etmeyelim demektir benim tutumum.” (aktaran Doğan, 2014: 50).

Osmanlı modernleşmesi içerisinde özellikle Tanzimat ile birlikte toplumsal pek çok dinamik arasında ikilem yaşayan Türk toplumunun bir parçası olarak Orhan Pamuk, bu düalizmi sanatına yaratıcı bir kaynak olarak almıştır. Akyıldız da Pamuk'un, iki dünyadan birini seçebilmek ya da bir senteze ulaşabilmek ütopyası yerine var olan durumu, arada kalmışlığı ve muğlaklığı bir yöntem olarak kabul ettiğini ve bundan beslendiğini belirtir (Akyıldız, 2008: 228). Pamuk kesin bir kimlik arayışında değildir. Kendisi de bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuma inandırılarak yetiştirildiğini, kültürünü de Batı kültürü içinde görmek isteyen ve hatta göremediği zamanlarda kendi kültürüne yer yer gözlerini kapayan bir çevrede büyüdüğünü belirtir. “Şimdi tabii ki artık Doğulu muyuz, Batılı mıyız ya da neyiz, kimiz diye bakmıyorum” (Pamuk, 2011a: 145). Romanlarında, Doğu-Batı temelinden yola çıkarak dolaylı olarak ülkenin sosyo-kültürel yapısının aksettirir (Esen, 2012: 221).

Doğu ile Batı arasındaki düalizmden beslenen Orhan Pamuk, bir konuşmasında şunları dile getirir: “Türkiye hiçbir zaman Batılı güçlerin kolonisi olmamıştır. Türkiye hiçbir zaman tarihinde Batılılar tarafından ezilmemiştir. Bu da bizlerin Batılılaşma, Batı’yı taklit etme, kültürel değişme gibi olgulara bakışımızı daha rahat ve hafif kılmıştır. (...) ben Postkolonyal bir yazar değilim diyorum, çünkü Türkiye kimsenin kolonisi olmadı. Bu benim hoşnutsuz değil, memnun olduğum özel bir durumum.” (aktaran Doğan, 2014: 18). Batıya bu kadar yakın olup kolonileşme süreci yaşamamasına rağmen Batıya özenen bir toplumda yaşıyor olmak Pamuk için sevindirici bir durumdur. Bunu, sanatını besleyen zengin bir kaynak olarak görür. Bu sayede hem Doğu hem de Batı geleneklerinden sınırsızca yararlanabildiğini dile getirir. Doğu ile Batı'nın, zıtlıklarıyla bir arada olması durumundan faydalanır ve bu iki medeniyetin farkını sadece teknoloji ve bilime indirgeyen anlayışı reddederek farklılığı felsefe ve sanat düzleminde tartışır. Doğu ile Batı medeniyetlerini karşılaştıran, taraf seçen klişe görüşlerden uzak durur. Onun bu iki medeniyete yaklaşımı çözüm getirci değil tasvirici bir yaklaşımdır. “Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu da duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim. Muhafazakârlar, köktendinciler benim Batı'yla kurabildiğim rahatlığı asla

hissedemedikleri gibi, hayalperest modernistler de benim gelenekten rahat rahat yararlanabilmemi hiçbir zaman anlayamaz.” (Pamuk, 2011a: 166).

Pamuk’un eserlerine yansıttığı Doğu-Batı karşıtlıkları kimi zaman karakterler bazında oryantalist özellikler taşır. Dolayısıyla karakterleri analiz etmek bu araştırmada izlenen yollardan biridir. Pamuk, romanlarında biçimlendirdiği karakterler aracılığıyla Batılılaşma/modernleşme çabalarına dikkat çeker. Karakterlerin Batılılaşma çabaları, Hilmi Yavuz’un “oryantalistleşme” olarak adlandırdığı şekilde gerçekleşir. Batılı müzikler dinlenir, mobilyalar ve elbiseler Avrupa modasına göre alınır, görünüşte dinden uzaklaşma yaşanır, Batılı tarzda resim yapma gayretleri görülür, halk tabakası cahil denilerek küçümsenir. Bu oryantalistleşmenin sonucunda kimi karakterler Doğunun eksikliklerini görerek ondan uzaklaşır ve toplumu yargılayan bir tavır takınmaları sonucunu doğurur. Böylece Batılılaşma yanlısı karakterler kendi toplumuna yabancılaşır. “...*Sessiz Ev*’deki Selâhattin Bey’in, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki Nusret’in ve *Beyaz Kale*’deki Hoca’nın birer oryantalist gibi telakki edilebilecek tutumlarına karşın bunun arka planında bu tür bir yabancılaşmanın olduğunu söyleyebiliriz.” (Doğan, 2014: 33).

Batıyı örnek alarak modernleşmeye çalışan bu karakterler bir kimlik bunalımı içine girerler. Bir başkası olma isteği kendini inkâr etmek ile denktir ve bunun sonucunda ortaya çıkan endişe, Pamuk’un romanlarında Doğunun genel bir özelliği haline gelir. Başka biri olmak meselesi, romanların olay örgüsünde Doğulunun Batılı olma arzusu ve gerilimine dönüşür. “Gerçekten de neredeyse tüm romanlarında, yazmanın birincil dürtüsü olan ‘başka biri olma hayali’ kişisel olmaktan çıkarak, Tanzimat’tan bu yana kesintisiz bir biçimde yaşanan Batılılaşma meselesine evrilir ve bu coğrafyada yaşayan insanların kendilerini değiştirme arzusu olarak anlatılır” (Gülsoy, 2009: 183). Michael McGaha bütün Orhan Pamuk romanlarındaki merkezî meselenin, Türkiye’nin Batı ile girdiği aşk ve nefret ilişkisi üzerine olduğunu belirtir. Romanların olay örgüleri, karakterleri, biçimleri farklıdır; ancak onları birleştiren iki büyük temanın (kimlik ve temsil meselesinin) düzenli ve takıntılı bir şekilde tekrar ettiği görülür (aktaran Doğan, 2014: 232). Bireysel veya milli kimliğin, başka bir bireyi taklit ederek ve başka değerleri kabullenerek sahibi

kalıp kalamayacağı tartışılır. Doğu ile Batı karşı karşıya getirilirken özellikle kimlik ve sanat alanındaki sahicilik-taklit sorunları üzerinde durulur.

Orhan Pamuk'un romanlarında sadece Doğu-Batı karşıtlığı değil taşra-merkez karşıtlığı da dikkat çeker. Merkezde yaşayanlar Batılılaşmış elit kimselerdir. Kendilerini taşrada yaşayanlardan ileri seviyede görürler. Bu aydın kesime göre merkez (Batı veya Batılılaşmış nokta) ideal olandır. Kendilerini elit tabakaya yerleştiren karakterler artık kendi ülkelerine, yerel insana yabancılaşmıştır. Taşrada yaşayanlar ise Batılılaşmış merkez insanına uzaktır, ona özenir ve özendiği için suçluluk duygusu çeker. Batılılaşmış merkezli veya Batılı karakter tarafından kötü görülmek istemezler. “Bu kaygı ve huzursuzluklar bir noktadan sonra merkez dünyaya kendini beğendirme ya da Batılıyı memnun etme telaşına dönüşmeye başlar.” (Doğan, 2014: 85). Pamuk, bu Batılılaşmış-elit-aydın tabaka ile geri kalmış halk tabakası arasında bir efendi-köle ilişkisi kurar. Aydının, kendisinin de bağlı olduğu Doğu toplumuna tepeden baktığı bu efendi-köle ilişkisinin sonucunda “kendi içinde oryantalizm” diyebileceğimiz “Doğulunun Doğuyu küçümsemesi” durumu ortaya çıkar. Pamuk romanlarında bunu vurgularken iki tarafı da olduğu gibi yansıtır. Merkezî bölgeler gelişmişlik seviyeleriyle öne çıkartılırken taşra kesimi, sahip olduğu Doğu kültürü ile verilir.

Orhan Pamuk'un Batılılaşmaya ve Doğu-Batı karşıtlığına bu kadar önem vermesinde kendi şahsî hayatının da payı vardır. Pamuk'un kendisi, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında ayrıntılı bir şekilde anlattığı gibi, burjuva sınıfından bir ailenin üyesidir. Ailenin bütün üyeleri Nişantaşı'nda bir apartmanda yaşar ve Batılılaşmanın küçük işaretlerini sergilemekten geri kalmadıkları bir hayat sürdürürler. “Pamuk'un çoğu romanında alaycılık ve şefkat karışımı bir yaklaşımla anlattığı bu kültür, kendini ne kadar tam anlamıyla Batılılaşmış görmek istese de, yalnızca ‘yarı Batılılaşmış’ diyebileceğimiz bir hayat sürüyordu. Pamuk'un bütün romanları da, tıpkı Türkiye gibi, geleneksel Osmanlı-İslam kültürü ile Batılılaşma özlem ve hayalleriyle yapılmıştır” (Hadzibegovic, 2013: 38). Ayrıca Hadzibegoviç, ülkenin Batılılaşmak isterken bunu bir türlü başaramayan çevresinde olmanın kimlik ve aidiyeti de şekillendirdiğini belirtir (Hadzibegoviç, 2013: 43). Buna bağlı olarak Pamuk, kendi ailesinin bir arada yaşarken ayrı evlere dağılmasını, kendi özel

modernlik süreçlerini yaşamayı tercih etmelerini Osmanlı'nın parçalanmasına paralel görür. Bu durumun sonucu olarak, kendi yaşamında gözlediği kimlik sorunlarını da romanına yansıtmıştır.

Pamuk'un kimi romanlarında Batının üstünlüğünün değil Batı ile Doğunun farklılıklarının yansıtıldığı görülür. Örneğin *Beyaz Kale* romanında yaptığı karşılaştırmalar genel bir oryantalist çerçeve sunmaz. Amaç bu iki tarafın ne kadar ileride veya geride olduğunu göstermek değil, farklılıklarını öne çıkarmaktır. "Sorun sadece ülkemiz açısından ele alınmıyor; Doğu ile Batı, iki ayrı kültür olarak, karşılaştırılıyor; benzerlikleri, ayrılıkları tartışılıyor." (Naci, 2013: 616). Bu tartışmanın sunuluşu da bir üstünlük kaygısı olmadan tarihsel bir kurmaca zeminine oturtulur. Tarihle oynamayı sevdiğini söyleyen Pamuk'un bu romanında "...Doğu-Batı arası kimlik sorunsalının sunuluşu, araya tarihsel bir uzaklık konulduğu ve alegorik bir düzeye yükseltildiği için nispeten soyutlaşır." (Kirchner, 2006: 13). Tıpkı Doğu ile Batı karşıtlığında oryantalist ve anti-oryantalist söylemlerin güç dengesinin değişken olması gibi, Venedikli ile Hoca arasındaki ilişki de değişkendir, sabit bir çizgide ilerlemez (Parla, 2006: 93). Zafer Doğan'a göre *Beyaz Kale*'de oryantalist bakış, içi klişelerle dolu bir bakış olarak yansıtılır ve Batının Doğu algısının sorunlu olduğu ironik şekilde anlatılır (Doğan, 2014: 37). Parla, *Beyaz Kale*'de oryantalist söylemin yıkılmasını yaratıcılık olgusuna bağlar: "Beyaz ve siyahın karşıtlığında, Doğu'yu Avrupa'nın kara bir gölgesi olarak kuran bu oryantalist söylem, *Beyaz Kale*'de yaratıcılıkla yıkılır" (Parla, 2006: 97).

Pamuk bazı romanlarında ise batı ile doğunun karşıtlığını, çeşitli medeniyet ölçütlerinden örneklerle yansıtır. *Masumiyet Müzesi* romanında müzeler ve müzecilik bir uygarlık seviyesinin göstergesi olarak detaylıca işlenmiştir. Yer yer müzelerin neden önemli ve gerekli olduğuna değinilirken dünyanın çeşitli yerlerinden çok farklı müzeler anlatılır, Türkiye'de müzeciliğin gelişmemesinden yakınılır. Başkarakter Kemal'e göre, bir medeniyetin ilerilik seviyesini belirleyen olgulardan biri de müzelerdir. "Medeniyetler ve müzeler konusunda biraz haberdar olan herkes, dünyaya hükmeden Batı Medeniyeti'nin bütün bilgisinin arkasında müzelerin yattığını ve bu müzeleri yapan hakiki koleksiyoncuların ilk parçalarını toplarken, çoğu zaman yaptıkları şeyin nereye varacağını hiç düşünmediklerini bilir" (Pamuk,

2014a: 80-81). Türkiye'deki ve Avrupa'daki müzeleri kıyaslayan Kemal, müzecilik konusunda taklide düşüldüğünü belirtir. “Bizim müzelerimiz zenginlerimizin kendini Batılı hissetme hayallerini değil, bizim hayatımızı göstermeli.” (Pamuk, 2014a: 541). Kemal bu tutumuyla toplumun değerlerinin korunması kaygısı güttüğünü gösterir. Ona göre Batılılar, müzeleri sayesinde gururlanırken dünyanın geri kalanının utanç içinde yaşamasının nedeni, bu utanç kaynaklarının müzelerde sergilenmeyip gurur kaynağına dönüştürülmemesidir (Pamuk, 2014a: 535). Kendisi de bir müze açmaya karar verdikten sonra çeşitli koleksiyoncuları gezer ve onların, bu koleksiyonları yapmaktan utandıklarını, toplum tarafından alay edildiklerini görür. Kendisi gibi kültürlü ve zengin birinin ilgisine sevinenler veya koleksiyonunu teşhir etmekten “bir Batılı gibi” hiç utanmayanlardan bahseder (Pamuk, 2014a: 522-524). Kemal, bu ayrıntılarla, Türk toplumunda müzeciliğe ve bununla paralel olarak modernleşmeye önem verilmemesini vurgulamak ister. Koleksiyonu ile gururlanıp sergileyen mağrurların gelişmiş Batı medeniyetinden çıktığını, topladığı eşyaları toplumdan utanıp gizleyenlerin ise modernlik dışı bir durumda olduklarını belirtir (Pamuk, 2014a: 521). Bu zıtlığı vurgulaması, müzecilik ile modernliği bir tutmasına bir örnektir. Doğulu toplumda bir koleksiyoncunun utancı, gelişmemişliğe ve modernlik dışı olmaya bağlanır.

### **1. 1. Doğu-Batı Farkının Bir Yansıması Olarak Mekân ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Mekânın Kullanımı**

İstanbul'un bazı semtleri Doğu ve Batıyı simgeler hâle gelmiştir. Örneğin Fatih Doğunun ve geleneğin simgesi iken Beyoğlu Batının simgesidir. Tanzimat sonrası gelişen edebiyat mekânları bu simgesel değerleri üzerinden değerlendiregelmiştir. Mekânsal uzaklıklar, zihinsel uzaklıklara işaret eder. Kimliklerin de uzaklaşmasına neden olur. “Modern şehirli”, “gelişmemiş taşrayı” küçümseyici bir tutum takınmıştır. Metaforik anlamıyla köylü/halk/taşra aşağıda konumlandırılır.

“Halka inmek” düşüncesi bile iki farklı mekânsal ve zihinsel yapının olduğunu gösterir. Merkezdeki aydınların taşraya bu bakışında bir utanç hissi de vardır ki “halka inmek” fikrinin kendisi halktan uzak olduğunu ifşa eden bir yapıdadır. Şükrü Argın, bu bakışı şu şekilde özetler: “‘merkez’in taşraya bakışı, başka bir merkezin, Batının bakışı altında ezilen ‘mahcup’ bir bakıştır. Bu nedenle merkezdeki Türk aydını, yolu şu ya da bu sebeple taşraya düştüğünde, orada karşılaştığı manzara karşısında iki kere ‘utanır’: Kendi adına ve Batılılar adına... Zira kendi taşrasına bakışına hemen her zaman Batılı bir bakışın gölgesi düşer. Aynı zamanda hem ‘bakan’ hem de ‘bakılan’ konumundadır o. Gördüğünden utanır; çünkü bu görüş ona aynı zamanda nasıl görünmekte olduğunu da göstermektedir.” (aktaran Doğan, 2014: 239). Bu anlamda “Batı etkisiyle Tanzimat ve Meşrutiyet sonrası İstanbul’un gelişen mahallelerindenim. Nişantaş, Şişli ve Beyoğlu’nun yetiştirdiği birinin İstanbul’a bakışıdır benim ilk bakışım” (Pamuk, 2011a: 307). Bu anlamda Orhan Pamuk’un, Nişantaşı gibi Batıyı sembolize eden bir semtte doğması ve büyümesi yazarın kendisini bu iki değer arasından hangisinde konumlandığını anlamamız açısından bir gösterge olabilir. Kendisinin de sıkça belirttiği gibi, bu şehre bakışı elit kesimden bir bakıştır. O İstanbul’a Pera’dan bakar. Romanlarında, hem iç mekân hem de dış mekânların tasvirlerinde İstanbul’a ve oranın insanına bu dışarıdan bakan hava hâkimdir. “Modernleşmeci hareket kendini gerçekleştirmek için eski İstanbul’dan, Topkapı’dan, tarihi şehirden kaçtı. Pera’nın arkalarında kendi medeniyetini kurdu. Ben de o medeniyetin çocuğuyum” (Pamuk, 2011a: 309).

Mekânların kullanımının, merkez-taşra karşıtlığı şeklinde kendini gösterdiği yerler semt veya şehir temelinde verilmiştir. İstanbul içinde bazı semtler Avrupalılaştırmış ve modern tanımlanırken bazı semtler Doğulu özelliklerini korur, gelişmemiş nitelikte görülür. Bu karşıtlıklar ana cadde-arka sokak, merkez-kenar mahalle, modern mimari-geleneksel yapılar gibi karşıtlıklarda gözlemlenir. Merkez-taşra ayrımı sadece İstanbul’un semtleri arasında değil, İstanbul ve bazı Doğu şehirleri arasında da karşımıza çıkar. Doğudaki şehirler/mekânlar İstanbul’a kıyasla hala modernleşmemiş ve geleneksel özelliklerinden sıyrılamamıştır. Taşraya yakıştırılan bu özellikler, taşra insanının duygularında da kimi zaman bir değişime yol açar. Taşralı karakter, bir yandan kendisini Batıya kötü göstermeme, beğendirme



çabasına girerken bir yandan da sahip olduğu özellikler ile gururlanma durumunda bulur kendisini. Amin Maalouf taşralının bu hissiyatını dile getirir: “Onların üzüntüsüne yol açan yoksulluktan daha çok, aşağılanmaları ve kendilerini değersiz hissetmeleri, içinde yaşadıkları dünyada onlara bir yer olmadığını düşünmeleri, burada kendilerini yenik, ezilmiş, dışlanmış görmeleri; bir de tabii, davet edilmedikleri şöleni berbat etmek istemeleri var.” (aktaran Doğan, 2014: 235).

Mekânın zıtlıklar temelinde en etkili kullanıldığı roman, Pamuk’un tek siyasi romanı olduğunu belirttiği *Kar*’dır. *Kar* romanında çift katmanlı bir merkez-taşra karşıtlığı kullanılmıştır. Batıya kıyasla taşra olan İstanbul ve İstanbul’a göre taşra olan Kars şehirleri bu çift katmanlılığı vurgular. “Kars, İstanbul’un ötekisidir” (Doğan, 2014: 238). Bir taşra ülkesinin taşrasıdır. Bu anlamda Ka’nın Kars’a yaklaşımı hem taşraya bakışı yönünden hem de Batı karşısında taşralı olma yönünden dikkat çekicidir.

Şair Ka’nın Nişantaşı’nda büyüüp oradan Almanya’ya gitmesi ve on iki yıl sonra Kars’a dönmesi, romanda mekânın ön plana çıkmasına uygun bir ortam hazırlamıştır. Romanda Kars şehrinin tasvirine ve buna bağlı olarak Karşlıların karakterize edilmesine sıklıkla rastlanır. Kars’ı anlatırken en ön planda olan şey şehrin yoksulluğudur. İnsanların, dükkânların, genel olarak bütün şehrin yoksulluğu sürekli tekrarlanır. Kars, yıllar önce Ka’nın gördüğünden ve hatırladığından çok daha kederli ve yoksuldur (Pamuk, 2013d: 13). Ka’nın teninden ve bakışlarından bile İstanbullu bir burjuva olduğu, farklı olduğu hemen anlaşılır (Pamuk, 2013d: 80). Yaptığı görüşmelerde insanlara Kars’ın neden bu kadar geri ve fakir kaldığını sormaktadır (Pamuk, 2013d: 31). Yolda tanıştığı bir Karşlı ona zar zor geçindiğini ama şikâyetçi olmadığını belirtir (Pamuk, 2013d: 12). Oryantalist Batının Doğu için sıklıkla yaptığı eleştirilerden biri de “Doğunun boyun eğen bir yapıda olması” durumu; Karşlının bu cümlesinde de onaylanmaktadır. İnsanlar zor şartlar altında yaşayıp ancak geçinebilse de durumu kabullenirler. “Her şeyin Allah’tan olduğu” inancı ve tevekkül bu kabullenmede etkilidir.

Ka’nın Doğuya bakışını Lacivert “yabancılık” kavramına dikkat çekerek özetler: “Aramızdaki yabancı sensin. İmanı tam şu kızcağızda farkında olmadan

yarattığın şüpheler, tuhafliklar da bunun kanıtı. Kendini beğenmiş Batılı bakışlarıyla bizi yargıladın, içten içe gülümsedin belki bizlere... Ben aldırmadım, Kadife de aldırmazdı, ama aramıza kendi saflığın ile birlikte Avrupalı'nın mutluluk vaadini, doğruluk hayalini soktun, aklımızı karıştırdın.” (Pamuk, 2013d: 247). Lacivert bu sözleri sadece Ka'ya değil Ka üzerinden tipik Batılılaşmış/Avrupalı kişilere söyler. Doğulu karakterin Batılı karşısında alacağı tavır Lacivert'te somutlaşır. Batılı oryantalistlerin Doğuya yaklaşımının aynısını Ka Kars'a yaklaşımında gösterir. Bu yaklaşımın en belirgin özellikleri yargılamak, küçük görerek içten içe alay etmek ve mutluluk hayalleri vaat etmektir. Doğunun içindeki Batılı olan Ka, Lacivert'e göre bu oryantalist yaklaşımı bütünüyle yerine getirir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Ka'nın elitist tavrının Türk aydınların genelinde yaygın olmasıdır. Kendisini Batıya yakın hisseden her aydının Doğudaki insanlara yaklaşımı yukarıdan bakan bir nitelik taşır. Doğu aşağıda konumlandırılmak suretiyle oryantalist tavır sergilenir.

Pamuk, Ka'nın Sunay Zaim ile olan arkadaşlığını da “iki İstanbullu'nun Kars gibi fakir ve ücra bir yerde, zor koşullarda karşılaşmasıyla” açıklar (Pamuk, 2013d: 197). İstanbullu kişiler için Doğunun bir şehrinde yaşıyor olmak zordur. Burada Doğu ile Batının farkına dikkat çeken Sunay sadece Kars'ın değil tüm Anadolu kasabalarının insanlarını Ka'ya özetler: “Çayhanelerde günlerce, günlerce hiçbir şey yapmadan oturuyorlar. Her kasabada yüzlerce, bütün Türkiye'de yüz binlerce, milyonlarca işsiz, başarısız, umutsuz, hareketsiz, zavallı adam. Üstlerine başlarına çeki düzen verecek halleri, yağlı ve lekeli ceketlerini düğmeleyecek iradeleri, ellerini kollarını kıpırdatacak enerjileri, bir hikâyeyi sonuna kadar dinleyecek dikkatleri, bir şakaya gülecek halleri yok kardeşlerimin.” (Pamuk, 2013d: 203). *Zavallı* Kars şehrinde yola çıkarak çizilen bu genel taşra insanı profili, Batının gözündeki Doğulu imajına uymaktadır. Oryantalist söylemin sık sık tekrarladığı gibi erkekler tembel ve uyuşuktur, hayatta bir şeyleri değiştirme gibi bir amaçları olmadığı gibi eşlerine de saygı göstermezler. Doğulu insanda görülen bu genel kabullenmişlik hâlini şarkiyatçı söylemde yoğun olarak görmek mümkündür. İstanbullu bir aydın olan tiyatrocunun Sunay da yukarıdaki nitelemeler ile Doğunun içindeki Batılı tipine uyum göstermektedir.

Ka, iktidara İslami yönetimin gelmesi durumunda Türkiye'nin yaşanmaz bir yer olacağını düşünerek İpek'le Frankfurt'ta yaşama hayalleri kurar (Pamuk, 2013d: 33). İslami yönetim altında yaşamaktansa Avrupa'ya gidip özgür olmayı düşlemektedir. Ka'nın bu şekilde dile getirdiği Batının *dinsizliği*, Karanlı karakterler tarafından da vurgulanır. Bir konuşmalarında Necip, Ka'ya “Çünkü sen İstanbullu bir sosyetiksin, onlar hiçbir zaman Allah'a inanmazlar. Avrupalıların inandığı şeylere inandıkları için kendilerini milletten üstün görürler” der (Pamuk, 2013d: 109). Necip'in bu sözlerinden görüldüğü gibi Kars'a kıyasla İstanbul'un Batılı ve gelişmiş olması inançsızlıkla paralel görülür. İstanbullu insanlar da Batı gibi inançsız olduklarından, kendi içinde oryantalizm uygulayarak inançlı Doğuyu küçümser.

Kars'ın uygarlıktan uzak oluşunu sadece Ka değil Muhtar da dile getirir: “Uygarlık o kadar uzaktaydı ki, onu taklit bile edemiyordum.” (Pamuk, 2013d: 58). Bu cümle, Batılıların bir Doğu şehrine yaklaşımını çok açık bir şekilde gösterir. Uygarlık Doğuda değildir, Doğudan uzaktadır ve böylesine bir uzaklıkta onu taklit etme imkânı bile yoktur. Doğunun Batıyı uygar olabilmek için *taklit* ettiğine de vurgu yapılmıştır. Yine Muhtar'a göre Ka kendisi için İpek'le konuşmalıdır çünkü Ka, İstanbul'dan hatta Almanya'dan gelmiş biridir, İpek ona sadece bu sebepten bile inanır (Pamuk, 2013d: 67). İstanbul'dan gelmiş olmak, bu Doğu şehrinde farklı olmak ve insanları etkileyebilmek için yeterlidir. Kars'ın dünyanın geri kalanından uzak oluşu Fazıl tarafından da tekrarlanır: “Fakir ve önemsiziz, bütün mesele bu. (...) Bizim zavallı hayatlarımızın insanlık tarihinde hiçbir yeri yok. En sonunda şu zavallı Kars şehrinde yaşayan hepimiz bir gün geberip gideceğiz. Kimse hatırlamayacak bizi, kimse ilgilenmeyecek bizimle. Kadınlar başlarına ne örtsün diye birbirini boğazlayan, kendi küçük ve saçma kavgaları içinde boğulan önemsiz kişiler olarak kalacağız.” (Pamuk, 2013d: 300).

Kars'ın uzaklığı, yalnızlığı, unutulmuşluğu, ötekileştirilmişliği ve kendini İstanbul'a hatırlatmak istemesi romanda sıklıkla karşımıza çıkar. Anadolu'dan haberlerin İstanbul'da yayımlanmaması, gazetelerin buradaki olayları önemsememesi, kızların İstanbul'dakiler fark etsin diye intihar etmesi bile Kars'ın ötekiliğini anlatmak içindir.

Ka da İstanbul'dan gelen bir gazeteci sıfatı ile Kars'takilerin gözünde itibarlıdır ve kendilerinin Ka sayesinde hatırlanmasını isterler. Taşralı insanın büyük şehre, Batıya ve Ka'ya bakışı önemlidir. Ka'nın Batılılaşmış bir burjuva olduğunu, kendilerini asla anlamayacağını en açık şekilde belirten Lacivert'tir. "Sen bir Batı ajanısın. Avrupalıların azat kabul etmez kölesinin ve bütün gerçek köleler gibi köle olduğunu bile bilmiyorsun. Nişantaşı'nda biraz Avrupalılaşıp halkın dinini ve geleneğini içtenlikle küçümsemeyi öğrendiğin için kendini bu milletin efendisi gibi görüyorsun. Sence bu ülkede iyi ve ahlaklı olmanın yolu dinden, Allah'tan, milletin hayatını paylaşmaktan değil, Batı'yı taklit etmekten geçiyor." (Pamuk, 2013d: 338). Lacivert bu sözleri Ka'ya söyler ancak İstanbul'da burjuva hayatı sürüp kendini Batılılaşmış sayan tüm aydınları kast eder. Taşra insanı ile kendisini Batıya yakın gören aydın kesim arasında ahlâksal farklılığa da dikkat çekilir. İyi bir insan olmanın ölçütleri bu iki kesimde farklıdır çünkü Avrupalı kesim için ideallığın ölçütü Batının değerleridir. Bu ölçütleri kendisine model alan merkez insanı Doğu'da yaşayan, dinine bağlı kesimi ideallikten uzak bulduğu için küçümser.

Lacivert'in ve genel olarak taşralı insanların Batıya yaklaşımında bir gurur hissi de vardır. Kendisini aşağıda gören aydın kesime kendini ispatlamak derdine düşer ve bu durum da gurur meselesine evrilir. "Çoğu zaman bu aşağılanma taşranın öfkesine ve onda hakir görülen her şeye sıkıca sarılmasına neden olur" (Doğan, 2014: 234).

Ka'nın İpek ile karşılaştığında birbirlerini yanaktan öpmeleri mekânsal bağlamda alışılmadık bir sahnenin oluşmasına yol açmıştır. Ka, "İstanbul'da –mesela Beyoğlu'nda- değil de Kars'ta cereyan ettiği için bütün bu sahnede bir tuhaflık olduğunu" hisseder (Pamuk, 2013d: 29). Bir kadın ile bir erkeğin arkadaşça da olsa yanaktan öpüşmeleri Kars'ta tuhaf gelir, oysa İstanbul'da (semt olarak özellikle Beyoğlu belirtilir) bu durum çok doğal karşılanır. Burada İstanbul'un *modernliğine* vurgu yapılır. Taşradaki kadın-erkek ilişkisi de İstanbul'daki gibi değildir. Ka, İpek'ten başını ellerinin arasına almasını istediğinde hemen pişman olur. Çünkü İpek "taşralıydı, buralıydı; Ka'ya yabancıydı ve bir yabancıya anlayamayacağı bir şey istemişti ondan" (Pamuk, 2013d: 185).

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanına ismini veren karakter Cevdet Bey’de “Avrupa’yı örnek alma” durumunun hemen her şeklini görürüz. Cevdet Bey’in “...masum Batı yaşantısı broşüründen edindiği fikirler” hayalindeki ailenin zeminini oluşturur (Acar, 2006: 59). Kuracağı aile, kendisinin büyüdüğü Haseki’nin mahallelerinde değil, elit bir semt olan Nişantaşı’nda bir konakta kurulmalıdır. Nişantaşı’nı tercih etmesi, “...sadece bir mekânın değil bir hayat biçiminin ve dünya görüşünün de seçilmesi anlamına gelmektedir” (Doğan, 2014: 103). Ticaret hayatının verdiği maddi rahatlık sayesinde fakir ve Batı medeniyetinden çok uzak Haseki’den uzaklaşmak ister. Nişantaşı’nda Batılılaşmaya daha yakın elit kesimlerin içinde yaşamının hayalini kurar. Yeğeni Ziya’yı almaya Haseki’ye gittiğinde düşüncelerine tanık oluruz: “Bunlar burada iki yüzyıl önce nasıl otururlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok! Yeni bir şeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet hırs yok, hırs! Şu pisliğe bak. Şu mezbeleyi şuradan kaldırmak kimsenin aklına gelmez.” (Pamuk, 2013a: 37). Cevdet Bey’in bu iç monoloğunda, kendi ülkesindeki kenar mahalle toplumunu küçümseme ve bir zamanlar mensubu olduğu insanları hor görme vardır. Bu tavır da oryantalist bir tutum olarak değerlendirilebilir. Aynı tutumu ağabeyi Nusret’te de görürüz: “...Haseki’de akrabaların, köyde annesinin yanında kalırsa onlar gibi Allah’a inanır, olmadık yalanları doğru sanır, herkes gibi uyuşuk biri olur, dünyayı anlayamaz. Zaten şimdiden onu kendilerine benzetmişler! Sabah bana Cennet’ten, meleklerden, cadılardan bahsetti.” (Pamuk, 2013a: 77). Elit sınıfa girmek üzere olan Cevdet ve Jöntürk Nusret tarafından kenar mahalleler aşağıda konumlandırılır çünkü orada değişime yer yoktur, her şey durağandır. Bunlar “Doğunun içindeki Batılı” tanımına uygun davranışlardır. Batılı, Doğuyu nasıl görüyorsa İstanbul’daki zengin kesim de kenar mahalleleri öyle görür.

Avrupa’da eğitim gören ve bir fatih olma hayalleri ile İstanbul’a dönen Ömer, bütün uğraşlarına rağmen İstanbul’da rahat edemez. Uzun süre mühendis olarak çalıştığı Kemah’taki hayatını aramaya başlar. Fransız romantiklerinin Doğuyu ilgi çekici, saf, bozulmamış bulması gibi –ki oryantizmin katmanlaşmasında bu şekilde bir etkileri vardır- Ömer de Doğudaki hayatı temiz ve sahtelikten uzak görür. “...oradaki bayağı ve sıradan hayat yaşanılacak gibi gelmiyor bana... Burada doğanın içinde her şey saf ve gerçek... Burada sahtelik yok, işte bunun için!.. (...)

Burada bir ortaçağ şövalyesi, bir tımarlı sipahi, bir büyük toprak sahibi, gerçek bir insan gibi hissediyorum.” (Pamuk, 2013a: 496). “Doğunun içindeki Batılı” tipi Ömer için de geçerlidir. İstanbul’daki her şeyi küçük görür, kendisi oradaki insanlardan üstündür ve İstanbul yaşayışı onu bunaltır. Romantiklerin Doğu hayalini birebir yaşar.

Refik kişisel sorunlarına Nişantaşı’nda, ev-dükkân arasındaki gidip gelmelerle bir cevap bulamayacağını fark ederek Ömer’in yanına Kemah’a gitmeye karar verir. Ömer’in Refik’i gördüğünde ilk düşündüğü şey “Doğu soğuğu[nun], şu Nişantaşlı narin gövdeye iyice işlemiş” olmasıdır. Şehirden gelmiş olan Refik *narindir*, Doğunun sert soğuğu onun için fazladır. O Nişantaşı’ndaki konaktan, ailesinin sıcak evinden çıkıp gelmiş birisidir. Kemah’ta gerek iklimsel gerek yaşamsal özelliklerin içinde garip görünür. Taşra ve merkez farkı burada açıkça kendini gösterir. Kısaca Refik Batılılaşmış bir çevrede, maddi durumu da iyi olduğu için rahat büyümüştür, Doğunun şartlarına çok yabancıdır.

Hatıra defterine yazdıklarını daha sonra okuyan İlknur, “Ben sanırdım ki biz daha alafrangayız. Baban bizden bu halka çok daha uzak” yorumunu yaparken haksız değildir (Pamuk, 2013a: 620). Refik köyü kalkındırma projeleri hazırlarken halka ulaşmaya çalışmamış, Kemah’ta bile burjuva kimliğinden kurtulup halkla iletişime geçememiştir. Konakta oturup kitap okuyarak ve projeler hazırlayarak halkın sorunlarını çözmeye çalışmıştır. Halkla birebir temasına rastlanmaz.

İstanbul’a döndükten sonra Refik, Cevdet Bey’in cenaze töreninde, camideki safların arkalarında duran bahçıvanların, kapıcıların çoraplı ayaklarını garipsemez, “Onlar buraya yakışıyor!” diye düşünür (Pamuk, 2013a: 223). Bu düşünce mekândan bağımsız düşünülemez. “Cami” Doğuya ve Müslümanlara özgü bir yapı olduğu için Refik’in camide bulunması ve çoraplı insanları oraya “yakıştırması” ayrıca önemlidir. Kendisi Doğulu kimliği ile büyümemiştir. Camide ayakkabılarını çıkarmak onun için gariptir. Daha da önemlisi kendisi oraya *yakışmaz*.

Refik’in varoluşsal arayışları ülkeyi kalkındırabilmek, köyleri geliştirmek fikri ile birleşince zamanla “köylüleri aşağıda konumlandırmak” şekline dönüşür. “Toplum sorunlarına yönelişi kendi dışındakilere acımayla başlıyor. Doğudaki

köylülerin sefaletine acıdığı için köy kalkınması tasarısı yazıyor” (Tekeli, 2006: 48). Yazdığı tasarılar da ne köy halkına/yaşantısına bir çözüm bulur ne de devletin tutumuna yaklaşır. “Köyleri ortaçağın karanlığından kurtarmak, şehirlerle ve inkılaplarla ilişkiye sokmak için, düşünüyorum ki, şimdiye kadar yapılanlardan başka şeyler yapmak gerekiyor...” (Pamuk, 2013a: 301). Bu arada kalmışlık hissi Refik’in daha da çaresiz hissetmesine ve bir çıkmaza sürüklenmesine yol açar. Ömer ile beraber Ankara’ya gittiğinde bu his daha da kötü bir hâle gelecektir.

Ömer, Refik’in kafasında düşünüp durduğu aydınlanma meselesini iğnelemek amacıyla “Türkiye ya da Doğu, ahmakların ve pisliğin ülkesi olduğu için...” diyerek eleştirisini dile getirir. Refik, Doğuya bakışının tam olarak böyle olmadığını açıklamaya çalışsa da bu sefer Muhittin tarafından eleştirilir: “Bizdeki barbarlıktan, aklın ışığından bana söz etmiştin, ama bu kadarını beklemiyordum doğrusu... Bir Hıristiyanla mektuplaşıyor (...) Zaten hep Hıristiyanı benzetirdim seni! Söylemiştim: Frenkleştin sen!” (Pamuk, 2013a: 521). Bu konuşmalarda açıkça görülen şey, Avrupalıların Doğuya karşı oryantalist bakışının herkesçe bilinmesidir. Muhittin’in “Frenkleştin” sözünün altında yatan budur: Doğuya küçümseyerek baktığına göre Refik’in âdeta bir Avrupalı gibi davrandığını dile getirir.

Demir yolu yapımında çalışan işçilerden bahsederken Doğu despotizmine dikkat çeker Herr Rudolph: “On iki saat onun için çalışıyorlar, sonra ona hayran oluyorlar... Ata binişini, alçakgönüllülüğünü anlatıyorlar... Ona inanıyorlar... Neredeyse onun için severek, inanarak çalışıyorlar...” (Pamuk, 2013a: 297). Herr Rudolph’a göre burada insanların çalışma ahlakı “birine hizmet etmek” şeklindedir. Kendileri için değil efendileri için çalışırlar ve bunu *birey* olamadıkları için seve seve yaparlar. “...bana göre burası, yani Doğu, karanlığın ve köleliğin ülkesidir. (...) insanların özgür olmadığını, biraz metafizik bir dille söylersek, burada ruhların tutsak olduğunu söylemek istiyorum.” (Pamuk, 2013a: 346).

Oryantalizmin merkez-taşra zıtlığı bağlamında ele alındığı önemli sahnelerden biri *Sünnet* başlıklı elli beşinci bölümdür. Cemil’in sünnetinden sonra çocukları eğlendirmek için çağırılan hokkabaz toplumsal konumu sebebiyle çocukların aileleri tarafından da hor görülür. Yapmak istediği küçük bir gösteri için

bir çocuğun ağzına bardak dayayınca annesinin o bardakla içmemesi gerektiğini bağırması buna bir örnektir. Hokkabaz, Nişantaşlı zengin ailelerin gözünde alt sınıflardan bir insandır, işi kendilerini eğlendirmektir. Tuttuğu bardak pistir ve zengin ailenin çocuğunu hasta edebilir. Muhittin'in bir cümlesinde, bu “kendini üstün görme” tavrının Ömer’de de olduğunu öğreniriz: “Hep şık gelirdin sen okula... Piponla, o züppe kıyafetinle o yoksul çocukta eziklik uyandırman kadar doğal bir şey olamaz!” (Pamuk, 2013a: 514).

Ayşe, Cevdet Bey’in en küçük çocuğudur. Tanzimat romanlarında Batılılaşmanın sembolü olarak görülen piyano metaforuna benzer olarak piyano dersleri alır. Fransızcasını geliştirmesi için Avrupa’ya yollanır. Batıyı taklit etme durumu Ayşe karakterinde oldukça belirgindir. Avrupa’ya gidip döndükten sonra Türkiye’deki hiçbir şeyi beğenmez olur. Müzik derslerinden tanıdığı Cezmi ile iyi bir arkadaşlık kurmuş olsa da başta Nigân Hanım ve ağabeyi Osman olmak üzere ailesi bu durumdan son derece rahatsız olur çünkü Cezmi üst sınıftan bir aileye mensup değildir. Trabzonlu’dur ve babası orada öğretmenlik yapar. Toplumsal sınıflar arasındaki ayırım ve küçümseme burada da görülür. Cezmi ise biraz da bu dışlanma duygusuyla Ayşe’nin *uygar* ailesini eleştirir ve o yaşantının, Türkiye’deki genel yaşantıyla hiç alakası olmadığını vurgular (Pamuk, 2013a: 306). Kendisi bir yandan eziklik duygusuyla zengin aileyi eleştirirken bir yandan da utanma duygusuyla Trabzon’daki insanlardan “anlayışsız, cahil” diye bahsederek onlardan olmadığını ispat etmeye çalışır. Cezmi’nin bu tutumu, tipik “taşralı” tutumudur; hem merkeze yaranmaya çalışan hem de onun karşısında gurur yapan taşralı.

Pamuk, *Sessiz Ev* romanında Selâhattin Darvınoğlu karakteri üzerinden o dönemin tipik aydın modelini tasvir eder. Bu aydının en büyük sıkıntısı, mensubu olduğu ülkeyi beğenmemesidir. Bir taraftan da tam anlamıyla Batılı olamaması aydının kişiliğinde ikilem yaratır. Kendi toplumunun insanlarına tepeden bakarken efendi-köle ilişkisini de hatırlatır. Ona göre geri kalmış halk, köle yerine konulmak suretiyle nesneleştirilir. Fatma Hanım’a göre bu köle-nesne de Selâhattin Bey’den nefret etmektedir. “...kim bilir artık neler diyorlardır, Allahsız doktormuş bu, gitmeyin şeytanın ta kendisi bu herif, zaten görmediniz mi masanın üzerindeki o kurukafayı, odası da baştan aşağı kitap dolu, tuhaf büyü aletleri de var, pireyi deve



yapan mercekler, ucundan duman tüten borular, iğnelenmiş kurbağa ölüleri var orada” (Pamuk, 2013b: 67). Bu düşünceler Fatma Hanım’ın kişisel fikri olsa da hastaların giderek muayenehaneden ayaklarını kesmesi, Selâhattin Bey’den çekindiklerini (hatta korktuklarını) doğrular. “Aydınlanmış despot ile köle arasındaki bu ilişkide nesnenin inatçı direnişi özneyi de yok eder; aralarındaki kopukluk uçuruma dönüşür. Bu uçurum Türkiye modernleşmesinin yarattığı bir sonuçtur. (...) Selâhattin Darvinoğlu sürüden ayrılmayı göze almış, ama bunun bedelini ödemiş biri olarak Türkiye’de aydınların trajedisini ve açmazlarını yansıtmaktadır.” (Doğan, 2014: 141-142).

Nesne yerine konan, cahil sıfatı alan insanların Selâhattin Bey’den korkmaları ve uzaklaşmaları, alegorik olarak modernleşmekten ve yeni düşüncelerden korkan Türk toplumunu yansıtır. Hastaların Selâhattin Bey’i sevmemeleri gibi Selâhattin Bey de onlardan nefret etmektedir: “...artık hastalar hiç gelmiyorlar, iyi de ediyorlar, diyordu, çünkü bu budalaları gördükçe benim sinirim bozuluyordu, umutsuzluğa kapılıyordum, bu hayvanların adam olacağına inanmak o kadar güç ki” (Pamuk, 2013b: 68).

*Sessiz Ev*’de Doğu-Batı karşıtlığında ele alabileceğimiz en önemli karakter Selâhattin Darvinoğlu’dur. Orhan Pamuk, modernleşmek için âdeta deliren bu karakter hakkında, “Bugün bir düşünce ithalatçısı olarak da Selâhattin Bey kadar radikal değiliz bence. Sonuç olarak Selâhattin Bey gibilerini küçümsediğim sanılsın istemiyorum” demiştir (Pamuk, 2011a: 141). Romandaki karakterlerin hepsi, “...kendi hayallerinde ve düş kırıcı umutlarının içine dalıp, hayali bir Batı ile aldatıcı bir Doğu arasında kararsız kalan bu toplumda tek başına yaşar” (Dino, 2006: 76).

*Sessiz Ev*’de en küçük kardeş olan Metin, bulunduğu mekâna ait olmayan bir karakterdir. Türkiye’de yaşamaktan nefret eder ve Türkiye’yi pek çok açıdan Batı ile kıyaslayarak küçümser. Okurken bir yandan da çalışıp para biriktirir ve ileride Amerika’ya gitmenin hayallerini kurar. Amerika’ya gitmek onun için önemli ve büyük biri olmak demektir. “New York’un özgür caddelerini, köşe başlarında benim için caz çalacak olan zencileri, kimsenin kimseyi takmadığı o uzun ve sonsuz metro dehlizlerini ve bitip tükenmez yeraltı labirentlerini” düşünerek ferahlar (Pamuk,

2013b: 84). Bu hayallere paralel olarak Türkiye'ye ve arasında bulunduğu insanlara tepeden bakan bir tavrı benimsemiştir: "...ben, bunların hepsi geri zekâlı diye düşündüm, ama, Allah kahretsin, teyzemin sıcak ve ölü evinden daha eğlenceli buluyordum bu gürültüyü, radyoların üstünde el işi örtüler serilen tozlu, küçük odalardan daha zengin, daha canlı." (Pamuk, 2013b: 87). Bu cümlelerde Metin'in yaşadığı ülkeyi beğenmemenin yanı sıra belli katmanlara da ayırdığını görürüz. Geri zekâlı olarak tanımladığı insanların arasında olmak, eski bir akraba evinde olmaktan daha iyidir çünkü o geri zekâlı dediği insanlar zengindir, Türkiye'ye ait değil gibidirler, Batının gençlerine öykünürler. Batılı gibi yaşadıkları için Metin onlara katlanabilir.

Amerika'yı Türkiye'ye yeğ tutma düşüncesini "namus" meselesine de dayandırır: "Türkiye'de güzel bir kızla yatabilmek için demek milyoner olmak ya da evlenmek gerekiyormuş, tamam öğrendim, ve gelecek yıl da zaten Amerika'dayım" (Pamuk, 2013b: 181). Metin'deki Amerika arzusu Faruk ve Nilgün'ün iğnelemelerine konu olur: "Bir Batılı ailenin çocukları olarak doğsaydık acaba nasıl olurduk?" dedi Faruk. 'Mesela bir Fransız ailesinin çocukları olsaydık bizler! Metin sevinir miydi acaba?' 'Hayır' dedi Nilgün. 'O Amerika'yı istiyor'" (Pamuk, 2013b: 278).

*Kara Kitap* romanında İstanbul çok önemli bir konuma sahiptir. Pamuk'un kendi hayatından da önemli izler taşıyan roman, çoğu araştırmacının da belirttiği gibi İstanbul şehrini başkarakterlerden biri yapar. Galip, şehrin labirenti andıran sokaklarında Rüya'yı ararken İstanbul'un semtleri birer karakter gibi önem kazanır. Romanda Doğu-Batı çatışmasının yaşandığı asıl semtler Beyoğlu ve Galata'dır. Bedii Usta'nın mahalleli tarafından dışlandıktan sonra Galata'ya (Frenk yakasına) taşınması da önemli bir ayrıntıdır. *Kara Kitap*'taki İstanbul'da "hayat, Batılılaşmanın daha yoğun olduğu semtlerde yaşa[nır]. Geleneksel semtler bir müze görünümünde[dir]." (Esen, 2012: 214).

Galip'in ailesi Nişantaşı'nda kendilerine ait bir apartmanda otururken maddi sıkıntılar yüzünden mahallenin arka sokağındaki bir eve taşınırlar. Nişantaşı'nın merkezinden uzaklaşmalarına rağmen "elit aile" kimliğinin izlerini kaybetmezler. Bu

bağlamda Galip, toplumun çoğunluğundan farklı olarak burjuva bir kesime üyedir, farklıdır. “...hem Galip’le Rüya’nın çocukluk günlerinin hem de yetişkinliklerinin anlatıldığı bölümlere yenilginin, daha iyi zamanların hatırasının, yoksullaşmanın ağır havası sinmiştir” (Hadzibegovic, 2013: 42). Galip, fakirleşmeye başlasa da üst-orta sınıf kimliğini koruyan bir ailenin üyesidir. Rüya ve Celal, bu aileden kopuklardır ve “Galip’in bu ikisinin peşine düşmesi, Galip’in de aileden, ailenin hep bildiği küçük dünyasından kopuşuna yol açar.” (Hadzibegovic, 2013: 40). Ailenin güvenilirliği ile Galip’in içinde kaybolduğu İstanbul bir zıtlık içinde verilir. *Kara Kitap*’ın iz sürücüsü Galip, “kültürel bir boşluk içinde bir kimlik bulmaya çalışan Türk entelijensiyasının kişiliğinde soyutlanan bir simge[dir]” (Seyhan, 2014: 213).

Galip’in İstanbul’un bazı kısımlarına olan yabancılığı ilk defa Rüya’yı aramak için eski kocasının mahallesine gittiğinde görülür. Bu mahalle (Güntepe) maddi olarak dar gelirli insanların oturduğu bir mahalle olup Galip’in yaşamına çok uzaktır. “Kimilerinin soba boruları pencerelerinin ortasından çıkan, kimilerinin balkonları hafifçe öne eğilmiş bu evler içinde Rüya’yı düşünmek bile iste[mez]” (Pamuk, 2013c: 124). Aşık olduğu kadını, küçümsediği bu sokaklara yakıştırmaz.

Bütün hayatı boyunca bildiği Taksim Meydanı ise Galip’in gözünde, “...ilk defa adım attığı fakir düşmüş umutsuz bir ülkenin allanıp pullanmış ‘modern’ bir meydan[ın]a” dönüşür (Pamuk, 2013c: 221). Modernleşmenin dış görünüşteki bir süsleme ile halledileceği düşüncesi kent planlamasında kendini gösterir. Şehrikalp Apartmanı’nın kapıcısının karısı Kamer, evinde “...gene aynı koltukta oturmuş, üzerinde bir zamanlar radyo duran sehpanın üzerindeki televizyona bak[ar]” halde karşımıza çıkar (Pamuk, 2013c: 226). Batının teknolojik ürünleri evlere yerleşmiştir ancak evin kendi içinde değişen başka bir şey yoktur. Her eşya, her zaman olduğu hâliyle aynı yerindedir. Bu değişmezliğin içinde, Batının teknolojik ürünleri (televizyon) kullanılır. Apartman da kırk yıldır sahip olduğu kokuyu kaybetmemiştir. Özgün unsurlar durağandır.

*Kara Kitap*’ta, Galip’le telefonda konuşan gizemli karaktere göre Celâl “sıradan vatandaşı” küçümsemektedir (Pamuk, 2013c: 336). Bu düşünceyi iddia ettiği sözlerinden sonra kendisi ile çelişir, aslında kendisi de vatandaşa ve okura

teğeden bakmaktadır. "...büyük Türk mimarı' Mimar Sinan'ın aslında bir Kayseri Ermenisi olduğunu iddia eden sapıklara karşı her zaman uyanık olan sefil Türk okuru" diyerek Türk okurunu küçümser (Pamuk, 2013c: 339).

İstanbul'un gelişmiş ve gelişmemiş semtlerinin karşı karşıya getirildiği *Masumiyet Müzesi*'nde de Nişantaşı ile kenar mahalleler (özellikle Çukurcuma) zıtlıkları ile verilir. Haliç'in üzerine yansıyan şehir ışıkları Kemal'e Kasımpaşa'yı, yoksul mahalleleri "*bile*" güzel gösterir (Pamuk, 2014a: 40). Yoksul ve boyası dökülmüş evlerde Kurban Bayramı'nın neşesinin daha çok hissedilmesi de geleneklere ve ritüellere bağlılığın yoksullukla bir tutulmasına örnektir (Pamuk, 2014a: 49). Zengin mahallelerde bayram neşesinin hissedilmemesi, geleneklerden uzaklaşıp yüzünü Batıya dönmenin sonucudur, dinî bir bayramda coşku hissedilmez.

Romandaki sosyete topluluğunun gittiği mekânlar, lokantalar, kulüpler de Batılılaşmanın mekânsal yönünü vurgular. Burjuvalar bu tür yerlere, mutlu ve zengin olduklarını birbirlerine göstermek için giderler (Pamuk, 2014a: 167). Romanda bu tür mekânlara belirgin örnekler verilmiştir. Örneğin Şanzelize Butik Nişantaşılı zengin kadınların sık sık alışveriş yaptığı pahalı bir mağazadır. Kemal ve arkadaşlarının en çok gittiği yerlerden olan Fuaye, Avrupa tarzı örnek alınarak Nişantaşı'nda açılmış şık bir lokantadır. Yine burjuva camianın sık sık bulunduğu diğer bir ortam Hilton Otel'dir. Bu otel Avrupalı özelliklerin hepsini barındırır. Yabancı şirket ortakları orada ağırlanır, Türkiye'de başka hiçbir lokantaya ulaşmamış "hamburger denen harika şey"den yemek için oraya gidilir. "O yıllarda pek çok 'Batılı' yenilik önce Hilton'da denenir" (Pamuk, 2014a: 110-111). Nişantaşılı zenginlerin birlikte yaptığı bir aktivite de Uludağ tatiline gitmektir. Hep beraber yapılan bu etkinlik de bir burjuva ve zenginlik göstergesi olarak yansıtılır (Pamuk, 2014a: 225). Bu mekânlar, zengin kesim ile fakir kesimi birbirinden ayırması, zengin sınıfın kendisini Avrupalı hissetmesini sağlaması açısından önemlidir. Bu durum da toplumun üst tabakasından elit insanlara farklı bir gurur ve modernlik havası vererek fakir mahalleleri oryantalist bir tavırla küçümsemelerine yol açar. Kemal, Satsat'ın Kayseri bayisi (Sibel'in fazla alaturka bulduğu) Abdülkerim'i, sosyetenin zaman geçirdiği Garaj'a götürür. Bunu yapmasındaki

amaç, taşra sınıftan olan Abdülkerim'e kendi yaşadığı sosyete hayatını, zenginliğini göstererek kendini iyi hissetmektir (Pamuk, 2014a: 257).

Nişantaşı'nda zengin bir ailede büyümüş Kemal, maddi geliri iyi olmayan tezgâhtar Füsun'un hayalini özellikle ücra ve yoksul semtlerde gördüğü için Vefa, Kocamustafapaşa, Fatih gibi semtleri gezmeye başlar (Pamuk, 2014a: 218). Kemal için bu semtlerin tek çekici yanı buralarda Füsun'u görebilme ihtimalinin olmasıdır. Sevdiği kadının orada olma ihtimali bile bu yoksulluğu sevmesine yol açar, sokakları ve yoksul insanları "aşkıyla kutsar" (Pamuk, 2014a: 219). Kemal, bu mahallelerde rahatsız olmamasını Füsun'a bağlar: "Az önce Füsun'un buralarda bir yerde olduğuna bütün kalbimle inanmış olmam, bu sokaklara bir masal ve mutluluk halesi verirdi" (Pamuk, 2014a: 219). Bu mahallelere daha önce gelmediğine kızar ve ailesi gibi "itibarlı bir Avrupalı hayat yaşama zorunluluğundan" uzaklaşmak ister (Pamuk, 2014a: 221). Ancak yoksul mahallelere duyduğu tüm bu sevgi, Füsun'a duyduğu aşktan ileri gelir. Eğer Füsun olmasaydı bu mahallelere asla gelmeyeceğini, Fatih'teki otelde kalarak mahalleliyi anlamaya çalışmayacağını kendisi de kabul eder. Zira Füsun ile arasının bozuk olduğu veya onu kıskandığı zamanlarda bu zengin burjuva sınıfı üyesi haline geri döner.

Füsun'u ve ailesini Çukurcuma'da ziyaret etmeye gittikçe mahalle hakkında gelişmişlik ile geri kalmışlık hakkında düşünceleri netleşmeye başlar. Yağmur yağdıkça sular altında kalan Çukurcuma insanı, sokaktaki suları ellerinde kovalar ve leğenlerle paçalarını sıvamış halde boşaltmaya çalışır; Kemal, Füsun ve aile bireylerinin aksine bu manzaraya uzaktır, yabancıdır (Pamuk, 2014a: 248). Çukurcuma insanının çeşitliliğini şöyle özetler: "Galata'da limanda işçilik yapanlar, Beyoğlu'nda arka sokaklarda küçük dükkânları, lokantaları işletenler ve garsonlar, Tophane tarafından yayılarak gelen Çingene aileleri, Tuncelili Alevi Kürt aileleri, bir zamanlar Beyoğlu'nda, Bankalar Caddesi'nde kâtiplik yapan Rum, İtalyan, Levanten ailelerinin fakir düşmüş çocukları ve torunları, tıpkı onlar gibi İstanbul'u hâlâ bir türlü terk etmeyen Rum aileleri, depolarda, fırınlarda çalışanlar, taksi şoförleri, postacılar, bakkallar ve üniversitensin yoksul öğrencileri... Bütün bu kalabalık, Fatih, Vefa, Kocamustafapaşa gibi geleneksel Türk Müslüman mahallelerinde olduğu gibi kuvvetli bir cemaat duygusuyla hareket etmezdi." (Pamuk, 2014a: 300). Bu

sıralamadan da anlaşılacağı gibi, mahalle sakinleri orta ve çoğunlukla düşük gelirli kimselerdir. Kemal bu insanlara, bu mahallenin atmosferine yabancısıdır, yine de Füsun'a duyduğu aşkla mahalleye ve eve sempati beslerken, Füsun'a kırgın olduğu zamanlar Çukurcuma'yı aşağılayıcı sözleri dikkat çeker. "Seller, çamurlar içindeki o fare yuvasına" bir daha dönmeyeceğini düşünür (Pamuk, 2014a: 256). Sekiz yıl boyunca akşam yemeklerine gittiği Füsunların evini tasvir ederken büfenin taşıdığı eşyalardan bahseder. Bu büfenin o dönem kenar mahallelerde çok yaygın olduğunu belirtir, içinde gümüş porselen ve şekerlikler, hiç kullanılmayan kahve fincanları, her orta sınıf İstanbul evinde büfede sergilenen çeşmi bülbül küçük vazo, eski saat, çalışmayan gümüş bir çakmak ve diğer ıvır zıvır vardır (Pamuk, 2014a: 307).

Füsun ve Feridun ile gittikleri Pangaltı'daki sinemada çocukluk arkadaşının annesiyle karşılaşır. "Fakirleştikleri için utanç ve suçluluk duyan eski zenginler gibi, 'senin burada ne işin var!' diyen bakışlarla" birbirlerine bakmaları önemli bir noktadır (Pamuk, 2014a: 286). Fakirlik ve kenar mahallelerde birisi tarafından görülmek, burjuva sınıfı için bir utanç kaynağıdır. Zenginlerin gittikleri sinema salonları belirlidir ve bunların dışında görülürse garipsenirler. Bu da toplumdaki kopukluğa işaret eder. Kemal ile Sibel'in bir süre kaldıkları yalı da mekân olarak önemlidir. Artık eskimiş bu yapı, alegorik bir bağ kurularak Osmanlı'nın son kültürel kalıntılarına benzetilir. Bu kalıntılar da, Kemal ile Sibel'in hayatlarındaki eksikliğe derinlik katar (Pamuk, 2014a: 213). Osmanlı kültürünü hatırlatan unsurların bir "eksikliğe" işaret etmesi önemlidir. Yenilgiyi, değişimi hatırlatan bu metafor tamamlanamama durumunu da temsil etmektedir. Kültürel değişim olmuştur ancak eksiklik giderilmemiştir.

*Yeni Hayat* romanının kahramanı Osman "her gün iki veya üç ayrı otobüse biner. Giderek yoksul ve köklü geleneğine bağlı Doğunun içine nüfuz eder. Kitap, onu Batı'dan uzaklaştır[ır]" (Steinfeld, 2006: 339). *Uygar* Batıdan, İstanbul'dan gitgide uzaklaşan Osman, Doğunun küçük kasaba ve şehirlerine yaptığı yolculukta beklemediği şeylerle karşılaşır. Batının ekonomik ve dinsel üstünlüğünün reddedildiği mekânlarda yeni insanlarla tanışır. "Batılı gazozların henüz Türk memba sularının yerini almadığı, erkeklerin geleneksel OPA tıraş kolonyası kullandıkları ve yün eldivenlerin iç yüzeylerine keçeden bir ek parça konulduğu yerleri görür. Genç

adamın ufak ayrıntılara verdiği önem, İslamiyetçi fundamentalistlerin her Batı malını ateist bir kültür devriminin işareti olarak görmelerine yol açan sezgiyi andırır. Kahramanın gerçek yeniden doğuşu, geleneksel bir dünyaya geri dönme mucizesine bağlıdır” (Steinfeld, 2006: 339).

Merkez-taşra karşıtlığı, *Yeni Hayat* romanında genelde ekonomik düzeyde işlenmiştir. Bu bağlamda Batı dünyasının kapitalizminin etkilerine rastlamak mümkündür. “Dünya kapitalist sistemi içinde Türkiye hiç kuşkusuz çevrede yer almakta ve dünya kapitalizminin *taşrasını* oluşturmaktadır” (Oktay, 2006b: 237). Batının ekonomik gücü taşra ülkelerde ve kentlerde tüm ağırlığıyla hissedilir. Bu güç de yabancı/yerli sermaye ve merkez/taşra karşıtlıkları temelinde romanda yer bulur. Taşradaki kentler, ekonomik açıdan gelişmiş metropoller karşısında ikincil konumda kalır (Oktay, 2006b: 237). Pamuk bu ekonomik boyut hakkında şunları dile getirir: “...bayiler toplantısında *uluslararası* büyük şirketlerin bayi örgütlerinin şiddetli saldırısı altında gerileyen yerel taşra burjuvazisinin öfkesini *sosyolojik* olarak söylüyorum” (aktaran Oktay, 2006b: 237). Batı kapitalizmi sonucunda yerel taşra kültürü ve ekonomisi, tek tipleşme yoluyla yok edilir. Bu durum romanda özellikle (ismi yeterince anlamlı olan) “Kırık Kalpli Bayiler” toplantısında görülür.

Son romanı *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta Orhan Pamuk, İstanbul'un merkezi yerlerinden ve asıl şehirden uzaklaşmış; Kültepe, Duttepe, Esentepe, Gültepe gibi şehre uzak yerleşim yerlerini anlatmıştır. Bu bölgelere Anadolu'nun çeşitli yerlerinden para kazanmak için gelen köylüleri (Konya, Kastamonu, Rize, Bingöl, Tokat, Mardin vb.) ve bu köylülerin geçimlerini nasıl sağladıklarını konu edinmiştir. Özellikle Beyşehirli Mevlut ile akrabalarının yaşadığı Kültepe ile Duttepe'nin genel sosyolojik ve ekonomik durumları ile verilmesi dikkat çekicidir. Bu durum mekânın tasvirini tamamlasa da oryantalizm bağlamında ele alınacak bir veriye rastlanmaz. Bu kenar mahallelerden bahsederken Pamuk, İstanbul'un zengin muhitlerine hiç değinmemiş, herhangi bir kıyaslamaya gitmemiştir. Romanda hâkim olan tavır, İstanbul'un, gecekondu semtlerinden nasıl görüldüğüdür. Zengin İstanbul sakinlerinin bu Anadolu insanına yaklaşımına pek yer verilmez.

Mevlut'un bozacılık yaptığı yıllar boyunca İstanbul'da yaşanan kentsel değişimlere sıklıkla yer verilmiştir. Parke kaplı sokaklar asfaltla kaplanır, iki veya üç katlı evlerin yerine uzun apartmanlar dikilir (Pamuk, 2014c: 28). Ferhat'a göre İstanbul'da üç tip ev vardır: kapısında ayakkabı çıkarılan dindar evleri, ayakkabı ile içeri girilen Avrupai zenginlerin evleri ve her iki türden ailenin de yaşadığı yeni yüksek binalar (Pamuk, 2014c: 31).

*Kafamda Bir Tuhaflık*'ta kullanılan iç mekânlar genelde kenar mahalledeki gecekondulardır. Çevredeki insanların, komşuların yardımları ile derme çatma yapılan bu gecekondu tek veya iki odadan oluşan, yerleri toprak olan, ailenin birkaç üyesinin birlikte yaşadığı, kaçak elektrik kullanılan yerlerdir. Mevlut'un babası "gecekondu" kelimesini bu yerin "ilkelliğine ve sefaletine öfkelenildiği zaman" kullanır (Pamuk, 2014c: 52). Bu gecekondu mahallelerinde yaşayan insanların genel özellikleri romanda şu şekilde verilir: kadınlar sokağa çıkarken başlarını örterler, şehirde "sokak" dedikleri şeyin bambaşka bir şey olduğunu fark ederler, bu evleri zengin olana kadar kaldıkları geçici bir yer olarak görürler, gramajı düşük ekmek yerler ve misafirlikte çayı kadınlar ikram eder (Pamuk, 2014c: 102). Süleyman'ın eşi Melahat, Duttepe'nin yollarının asfalt olmaması, mahallede kuaför bile olmaması gibi yönlerden burada yaşamak istemez ve küçük gören bir tavır takınır (Pamuk, 2014c: 376).

Bu gecekondu dan bakınca İstanbul şehri, köylülerin yoğurt ve boza sattıkları yerler "uzakta, esrarengiz birer leke" gibi görünür (Pamuk, 2014c: 55). Bu gecekondu ların kurulduğu mahalleler İstanbul'a bağlı değil gibi tasvir edilmiştir. İstanbul, bu tepelerden görünen, burjuvaların yaşadığı bir şehirdir. Mevlut, amcasının evinden kendi evine giderken şehrin pırıltılı ışıklarını, neon lambalarını izler (Pamuk, 2014c: 63). Bu anlatımda mekânsal bir ötekileştirme mevcuttur. Kenar mahalle şehre dâhil edilmez. Yoğurt ve boza satmaya gittikleri şehirdeki insanlar Mevlut'un küçüklük hallerine acıyıp eski kıyafetlerini verirler veya apartmanların asansörünü kullanmalarına izin vermeyerek tepeden bakan bir tavır sergilerler. Mevlut'un babası Mustafa Efendi de onlara yerlere eğilerek selam verirken bu tavrı sağlamlaştırır (Pamuk, 2014c: 65).



Bu kenar mahallelerdeki eğitim de sağlam değildir. Gecekonduyan gelen çocuklara geleceği olmayan, çıraklık veya satıcılık yapacak çocuklar gözüyle bakılır (Pamuk, 2014c: 72). “Duttepe Atatürk Erkek Lisemiz aslında Mecidiyeköy ve civarındaki yukarı mahallelerin modern ve Avrupalı kooperatif evlerinde yaşayan memur, avukat ve doktor çocukları iyi bir milli eğitim alsınlar diye kurulmuştur. Ama ne yazık ki son on yılda arkalardaki boş tepelere kanun dışı yöntemlerle yayılan gecekondu mahallelerinden gelen Anadolu’lu yoksul çocuk sürülerinin işgaline uğrayınca bu güzel liseyi yönetmek neredeyse imkânsızlaşmıştır” (Pamuk, 2014c: 72-73). İskelet takma adlı öğretmenin bu sözleri *kendi içinde oryantalizm* olgusuna iyi bir örnektir. Gecekondu evlerden gelen çocukları küçük görüp Avrupalı ailelerin çocuklarını istediği açıkça görülür. Zengin bir ailenin çocuğu olan Damat da aynı tavrı gösterir: “‘Köylüler doldurdu bu okulu’ demişti, ‘babam kaydımı alıracak, başka bir okula gideceğim ben’” (Pamuk, 2014c: 74). Bu lisede öğretmenlerin, gecekondu mahallesinde yaşayan, Anadolu’nun çeşitli şehirlerinden göç etmiş çocukların şiveleri ile alay etmesi kavga sebebi olur (Pamuk, 2014c: 75). Mevlut ortaokulda “şehir hayatının köy hayatından daha iyi olduğunu” öğrenmiştir (Pamuk, 2014c: 86). Şişli’deki liseye giden Korkut’un çocukları ise “gecekonduya oturuyorlar” diye alay konusu olur (Pamuk, 2014c: 327).

Duttepe’nin zenginlerinden Hacı Hamit Vural, buraya bir cami yapmak istediğinde “Duttepe’de insan mı yaşıyor” tepkisi ile karşılaştığını anlatır (Pamuk, 2014c: 95). Ferhat’ın taşındığı Gazi Mahallesi ise ücra bir Anadolu kasabasından bile daha kasvetli, yapılırken bile eski evlerden oluşan, sokak lambaları olmayan, bulutları daha korkutucu bir mekân olarak anlatılır (Pamuk, 2014c: 131, 227, 267). Mevlut’un daha sonra Tarlabası’nda yaşadığı evde Rayiha mutlu olmaz. Çok yalnız olduğunu, çok korktuğunu ve avuç gibi bir apartman dairesinde yaşamak istemediğini anlatır (Pamuk, 2014c: 190). Rayiha aslında köyü özlemektedir, şehrin betonlarına ve yalnızlığına alışamamıştır. Samiha ise tam tersi köyden şehre geldiği için mutludur. “Araba İstanbul’da ilerlerken her şey çok güzel geliyor bana: Şehrin kalabalığını, otobüsler arasında karşıdan karşıya koşarak geçen insanları, özgürce etek giyen kızları, at arabalarını, parkları ve eski büyük apartmanları; her şeyi seviyorum” (Pamuk, 2014c: 208). Babaları Abdurrahman Efendi ise İstanbul’da

barınamayacağını anlayıp köye dönerken İstanbul'a hiç gelmemiş olmayı diler (Pamuk, 2014c: 213).

## 1. 2. Oryantalizmin Dinsel Temelinin Orhan Pamuk Romanlarına Yansıması

Oryantalizmin başlangıç noktalarının en önemli basamağı sayılan ve genel olarak şarkiyatçılığa yön veren dinsel karşıtlık Müslümanlığın aşağılanması şeklinde gelişmiştir. Batı yüzyıllardır Doğuyu İslam ile bağdaştırarak İslam'a olumsuz değerler atfetmiştir. Şarkiyatçı Batının bakış açısında Müslüman Doğu uyusuk ve gelişmeye kapalıdır. Batının bu yaklaşımının Haçlı Seferleri ile başladığını söyleyebiliriz. Bu durum, Batılılaşmacı Türkiye'nin aydın kesimine de yansımış ve ilerlemenin önündeki en büyük engelin din olduğu görüşü yayılmıştır. Orhan Pamuk romanlarında da Batılılaşan elit kesimin dinsel olgulardan uzaklaştığı açıkça görülür. Pamuk'un romanlarında Batılılaşmadan ve modernleşmeden uzak gösterilen Doğu toplumlarının en büyük özelliği dinlerine bağlı olmalarıdır. Aydın kesim taşra insanını aşağılarken dinî aşağılama da söz konusu olur.

Oryantalist görüşün dinî temelde aşağılayıcı bakışı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Nusret karakterinde belirgindir. Ona göre toplumun tembel ve gelişime kapalı olmasının en önemli sebeplerinden biri de Müslüman olmalarıdır. İslam öğretilerini sık sık "hurafe" olarak niteler. Ona göre Hıristiyan kadın, Müslüman kadından yeğdir: "İnsan burada nasıl bir kadın almalı bilemiyorum.' Mari'ye bakıp gülümsedi. 'Hıristiyan bir kadın almalı.'" (Pamuk, 2013a: 86). Oğlunun, annesinin değil Cevdet Bey'in yanında büyümesini istemesinin altında da dini nedenler görülebilir. Oğlunun kafasının dinî hurafelerle dolmasını istemez.

Refik'in hayatındaki anlam arayışına girişmesini, yazdığı Hatıra Defteri'nden takip ederiz. Bu deftere aldığı notlarda, dinî açıdan bir kıyaslama yaptığı yerler de vardır. "Bu vicdan, sorumluluk ve suçluluk duygusuyla herhalde daha çok bir Hıristiyana benziyorum." (Pamuk, 2013a: 250). Bu cümleden açıkça

edinilen yargı, Refik'e göre Müslüman kimselerin sorumluluk duygusu ile uğraşmadıkları, her şeyi olduğu gibi kabul ederek değiştirmek istemedikleri ve bu sebeple de suçluluk duymadıklarıdır. Burada, oryantlizmin sık sık dile getirdiği “*Müslümanlar uyuşuktur, değişime kapalıdır, sabittir*” görüşü hissedilir. Refik, sünnet ritüelinin “*aptalca, vahşi, ilkel, tam bize göre çirkin bir tören*” olduğunu düşünür (Pamuk, 2013a: 504). Bu tavırlarda dikkati çeken nokta, sünnet düğününün halka ait olarak atfedilmesi ve bu alt tabakaya özgü olguların hoş karşılanmadığı, hiç modern görülmediğidir. Sünnet Müslümanlığa özgü olduğu için dinî yönden de bir dışlama mevcuttur. Müslümanlığa ilişkin bir ritüel “ilkel” olarak tanımlanmaktadır.

*Sessiz Ev* romanına baktığımızda, dinî karşıtlıkların ve İslam'ı ağır bir dille eleştirmenin en belirgin örneği olarak Selâhattin Darvinoğlu'nu görürüz. Batının bilimini uygulamak isteyen Selâhattin Bey'in Müslümanlığa bakışı oryantalist tutumla uyuşur. Ona göre Doğulular, “Allah korkusuyla aptallaştırılmış kitleler[dir]” (Pamuk, 2013b: 26). Dini inançları yüzünden bir noktaya saplanıp kalmışlardır, ilerleme görülmez. Aynı şekilde dini etkilerle bireysellik gelişmemiştir, bu da Doğu despotizmini doğuran etkenlerden biri olmuştur. Selâhattin Bey, Doğu despotizminin bir üyesi olmayacağını, karısını eğlendirip mutlu etmek istediğini söylerken bir Batılı gibi olacağını ima eder (Pamuk, 2013b: 63).

Selâhattin Bey'in zamanla düştüğü umutsuz durum, yaşamının sonlarına doğru biraz dağılır gibi olur ve ölümü keşfetmenin heyecanını karısına anlatır: “...burada farkında değil kimse, ölümü Doğu'da ilk defa ben keşfettim! (...) İki saat önce Doğu'da ilk defa ben, Hiçlik korkusuna açtım gözlerimi Fatma. (...) Onların, ansiklopedilerinde, kitaplarında niye bu konuya bu kadar çok yer verdiklerini merak ediyordum. (...) Sıradan bir Doğulu gibi davrandığım için bu konuyu önemsemiyormuşum ben Fatma” (Pamuk, 2013b: 265-266). Selâhattin Bey Doğu ile Batı arasındaki temel farkı ölüme bakış açısına dayandırır. Oryantalist bakışa göre Doğuda insanların dine bağlı olarak kader düşüncesine sığınmaları, ölümü de sorgulamamalarına yol açmıştır (aynı durum Beyaz Kale romanında da görülecektir). Önemli olan ölümden sonra ne olacağıdır. Selâhattin Bey, Doğunun geri kalmışlığını tam olarak buna bağlar, ölüm üzerine düşünmemelerine: “Allah ve cennet ve cehennem olmadığına göre ölümden sonra yalnızca hiçbir şey var (...) Doğu'da

kimse farkında değil bunun. Bunun için de yüzyıllardır, binyıllardır sürünüyoruz biz (...) Biz niye böyleyiz ve onlar niye öyleler. Doğu neden Doğu ve Batı neden Batı anladım, yemin ederim anladım Fatma” (Pamuk, 2013b: 266). Ona göre Batılının bu derece gelişmesinin nedeni ölüm üzerine düşünmeyi gerçekleştirmiş olmasıdır. Yüzlerce yıl Doğudan kimsenin bunu düşünmemesini aklı almaz ve kendisinin bir ilki başardığını söyledikçe heyecana kapılır: “Ölümü düşünüyorum, o halde Batılıyım! Doğu’dan çıkıp gelmiş ilk Batılıyım ben, Batı olmuş ilk Doğu!” (Pamuk, 2013b: 270). Bu gerçeği görememelerini Doğunun dinî inanışına, uyuşukluğuna, hiçbir şey başarmak için azminin olmamasına ve her şeye boyun eğişine bağlar. “...kendinden nefret edebilen bir Müslüman gördün mü, kendinden tiksinebilen bir Doğulu tanıdın mı hiç? Kendilerinden hiçbir şey beklemezler ki, kendilerini sürüden ayırmayı bilmezler ki; yalnızca ne olduğunu bilmediklerini bir akışa boyun eğler ve başka türlüünü isteyen de sapık ya da deli sanırlar!” (Pamuk, 2013b: 271).

Babaanne Fatma Hanım, iç monolog tekniğinin kullanıldığı kendine ait bölümlerde, Selâhattin Bey’in karşıt karakteri olarak karşımıza çıkar. Geleneklere ve dinine bağlıdır. Düşünmek kötülüğü çağırıştırır, bir şeyleri düşünecek olduğu zamanlarda da kendini sürekli engeller. Bu durum onu suskunluğa ve büyük bir tepkisizliğe yöneltmiştir. Kendisini dinsizlikten, günahlardan bu şekilde koruduğuna inanmıştır. Selâhattin Bey’in çalışmalarını dinsizlik olarak görür, ona göre kocası günaha batmıştır: “...senin ‘geleceğin İstanbul’u ve Dinsiz Devleti’ dediğin günaha batmaktan kurtuldum ben” (Pamuk, 2013b: 26). Gelişmeyi istememesinin asıl sebeplerinden biri de dinden çıkacak olma korkusudur ve Batılılaşmış veya “gelişmiş” unsurları lanetler. Fatma Hanım’a göre Selâhattin Bey’in ansiklopedisi günah kâğıtlarıdır, çalışma odası ise küfür doludur (Pamuk, 2013b: 27). Selâhattin öldükten sonra uzun süre çalışma odasının kapısını bile açmamıştır. Üç ay kadar sonra odayı keşfe gittiğinde her yere dağılmış kâğıtları iğrenerek sobaya tikiştirir. “...soba ne güzel yutuyordu senin günahlarını Selâhattin! Günahların yok olup gittikçe içim ısınıyor!” (Pamuk, 2013b: 199).

Fatma Hanım’ın suskunluğu, kendisini dış dünyaya/topluma kapatmasına dönüşmüştür ve adeta zamana dayalı gelişimin dışında kalmıştır. Hâlâ geçmişte yaşamakta, anılarla nefes almaktadır. Bir tatil beldesinde yaşamasına rağmen denize

girenleri, o *yarı çıplakları* ayıplar. Plaja girenleri düşündükçe dinin yok olduğunu, Selâhattin Bey'in "sevgili cehenneminin" yeryüzüne indiğini, denizi ise şeytanın teslim aldığı düşünür (Pamuk, 2013b: 62). Yeniye ayak uyduramaması sadece dinsel yönden değildir. Cennethisar'ın ne kadar değiştiğini, apartmanların dikilip dükkânların kurulduğunu, vitrinleri veya afişleri gördükçe iğrenmeye başlar (Pamuk, 2013b: 62). Henüz Selâhattin Bey ansiklopedi çalışmalarına gömülmeden önce muayene için gelen Frenk kadınlardan rahatsız olur çünkü boyalı ve üstü başı açık haldedirler (Pamuk, 2013b: 66). İstanbul'da da tanıdık kimsenin kalmadığını, eski güzel günlerin bittiğini düşünür: "Hepiniz Selâhattin'in yeryüzüne insin diye yalvarıp yakardığı ve ansiklopedisine yazdığı cehennemin içine girdiniz, hepimiz İstanbul'un çirkin günahlarına battınız ve öldünüz ve beton apartmanlar, fabrika bacaları, plastik kokuları ve lağım boruları arasına gömüldünüz, ne korkunç!" (Pamuk, 2013b: 298).

*Beyaz Kale* romanında bir Batılı ile Doğulunun karşı karşıya gelmesi romanın temelidir ancak bu karşıtlığın dinsel açısına yer verilmez. Venedik'ten Napoli'ye gitmekte olan karakterin bulunduğu gemiye Türkler saldırır. Türk gemiciler, düşman gemisinde Hıristiyanlığa dair ne varsa zarar verirler: "Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları, Meryem Ana tasvirlerini, haçları tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar." (Pamuk, 2012b: 15). Türklerin aşağılayıcı tavırları sadece nesnelere değil, esir alınanlara da gösterilir: "Padişah'a çıkarmak için zincire vurdular, askerlerimizi gülünç göstermek için zırhlarını ters giydirdiler, kaptanların ve subayların boyunlarına demir çember taktılar, gemimizden aldıkları borularımızı, trampetlerimizi alayla ve keyifle çalarak eğlene eğlene bizi saraya götürdüler" (Pamuk, 2012b: 15). Türk gemicilerin bu davranışlarının altında Hıristiyanlığa duyulan nefret vardır. Osmanlı, bir İslam devletidir ve Hıristiyanlığa ait her şeyin küçük görülmesi, hakaretlere uğratılması sıkça rastlanan bir durumdur. Venedikli de bu duruma şahit olarak yaşadıklarını bu şekilde dile getirmiştir.

Hoca ile işlerini tamamlayınca Venedikli eski işine döner ve bir gün Paşa tarafından çağırılır. Kendisinden yine din değiştirmesi istenir, yoksa kellesi kesilecektir, "hem İslamiyet daha yüce bir din[dir]" (Pamuk, 2012b: 32). Venedikli razı olmayınca "Allah, Muhammed düşmanı" olarak nitelenir (Pamuk, 2012b: 32).

Burada görüldüğü gibi dinlerin karşılaştırılması, Doğu-Batı sorunsalında en sık yapılan davranışlardan biridir. Doğululara göre İslamiyet Hıristiyanlıktan daha kutsaldır, zorla da olsa bir Hıristiyan Müslüman yapılmalıdır. Hıristiyan ise Müslümanlığa geçmemek için ölümü bile göze alır.

*Beyaz Kale*'de Batının üstünlüğü, Venedikli'nin Hoca'ya "masa denen şeyi" öğrettiğinde de görülür: "...ölçülerini vererek bir marangoza yaptırdığım eşyayı eve getirince, Hoca önce hoşlanmadı, bu yeni eşyayı musalla taşına benzetiyordu, uğursuz olduğunu söylüyordu" (Pamuk, 2012b: 36). Hoca'nın masadan hoşlanmamasının nedeninde dinsel olguların ve batıl inanışların yatması oryantalist iddialara uyar. Doğulu, dinî benimsenmişliklerinin dışına çıkamaz ve modernleşmeyi batıl inanışları ile engeller.

Toplumun aptal olduğunu söyleyen Hoca'nın, onlardan iyice umudunu kesmesi uzun sürmez. "Gece yarısı, tek bir soru bile sormadan evlerine dönen kalabalıktan ve astronomiden umudunu son defa kesebilmesi için, ertesi sabah kapımızın önünde, içinden hâlâ ılık bir kan sızan okunmuş bir koyun yüreği bulmamız yetti." (Pamuk, 2012b: 60). Bu ifadelerde Doğulu toplum sadece bilgiye kapalı değil, hurafelere ve ritüellere bağlı gösterilir. "Hoca'ya göre, 'biz' dediği Osmanlı'ya giderek kan kaybettiren, safsataya dayalı bu zihniyet dünyasıdır" (Doğan, 2014: 164). Hoca'nın topluma yabancılaşmasına paralel olarak halk da Hoca'ya kötü gözle bakmaya başlar. "...Hoca'nın, yemeğini çömeliip bağdaş kurarak değil, gâvurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştıramadığı için, gün ışığında yatağına yatıp evinin kirliliğini seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç yediğini ve vebanın da onun yüzünden yollandığını söylüyormuş mahalleli." (Pamuk, 2012b: 84-85). Bu dedikodular, oryantalist görüşün iddialarını tamamen haklı çıkarır niteliktedir. İleri görüşlü ve bilime meraklı insanlar bu tür Doğulu toplumlarca engellenir, suçlanır. Suçlamalar genellikle dinî temelden ilerler.

Romanda Doğulu ile Batılının zıtlığını en açık şekilde gösteren olay veba salgınıdır. Vebanın yayıldığını, her gün onlarca tabut taşındığını öğrenen Venedikli korkmaya başlar. Hoca ise aksine eskisi gibi rahattır ve sokağa çıkıp istediği gibi dolaşır. Pamuk, bu durumu kahramanların dini inançları temelinde yansıtır. Venedikli'ye göre Hoca'nın vebadan korkmamasının temel nedeni Müslüman olmasıdır. "Vebadan korkmuyormuş, çünkü hastalık Allah'ın takdiriymiş, insan öleceği varsa ölmüş; bu yüzden de benim korkakça saçmaladığım gibi, eve kapanıp dışarıyla ilişkiyi kesmek, ya da İstanbul'dan kaçmaya çalışmak faydasızmış. Yazılmışsa orada da gelir ölüm bizi bulurmuş." (Pamuk, 2012b: 79). Veba ile uğraşmak, Allah'a karşı gelmekle birdir (Pamuk, 2012b: 102). Venedikli ise hastalıktan ve ölümden son derece korkmaktadır ve önlemler alır, çünkü ona göre insanın kaderi bir yaratıcıya değil kendisine bağlıdır. "...modern ve seküler bilinç ile kader algısı arasındaki bu fark Doğu ile Batı'yı ayıran bir çeşit turnusol kâğıdı gibidir. Bu anlamda insanın yazgisına hâkim olduğu anlayışı, Tanrı merkezli evren algısı yerine insan merkezli Aydınlanma düşüncesinin bir sonucudur" (Doğan, 2014: 165). Oryantalist söylemin sık sık dile getirdiği düşünce burada da desteklenir; Müslüman olmak kader inancı ile eşdeğer olduğundan Müslümanlar bir şeyleri değiştirmek için uğraşmazlar, karşı koymazlar ve boyun eğerler. Ölüm bile Allah'tan geldiği için kabullenilecek bir olgudur. Romanın bu kısmında "*korkmayanların bilgisizliğine*" işaret edilir (Pamuk, 2012b: 84). Müslümanların ölümden korkmaması Benim Adım Kırmızı romanında Enişte Efendi tarafından hatırlatılır: "Ölümden sonra uzun bir yolculuk var, bu yüzden ölmekten korkmuyorum" (Pamuk, 2012a: 43). Burada da cennet ve cehennem düşüncesi ölüme bakışı değiştirmiştir. Müslümanlar ölümden korkmaz çünkü ölümün bir son olmadığına inanırlar.

Sefer sırasında Hoca, köylüleri sorgulama işinde ileri gitmiştir ve askerlerin tepkisini çeker fakat "her zamanki gibi, Hoca'yı değil", gâvur Venedikli'yi suçlarlar. Bu olanların, o siyah ağır silahın, Padişah'ı bile etkileyen uğursuzlukların sebebi Venedikli'dir (Pamuk, 2012b: 155). Çünkü Venedikli yabancıdır, kendilerinden değildir ve Müslüman değildir. Bu açıdan Doğu toplumu, kötülüğü ve "uğursuzluğu" bir müslümana yakıştırmaz.

*Kara Kitap*'ta İslam, sosyal bir yapıstırıcı gibi işlerlik kazanır. Milliyetçilik ile din bütünleşmiştir. “İslam *Kara Kitap* boyunca, Türk vatandaşlarına dikkatlice yapılandırılmış miras, kader ve umut dizileri arz eden siyasi olarak kullanışlı bir imge deposu olarak işlerlik kazanır.” (Almond, 2013: 159-160). İslam, metafizikle eşdeğerdir. Hurufilik ile bağdaştırılan İslam, akılcılıktan uzak gösterilir. Pamuk, “İslamı (...) Derrida ve Nietzsche gibi düşünürlerin Hıristiyanlığı Batı akılmerkezciliğinin bir eş anlamlısı (ve bir belirtisi) olarak kullanımına benzer şekilde kullanmıştır. Hıristiyan Avrupa geleneğinin sınırları dışında yazan Pamuk'un karşı çıkacağı bir Kilise veya Aydınlanma miti yoktur, İslam evrensel ve metafiziksel bir aldatmanın versiyonunu, Türk görünümünü sağlar.” (Almond, 2013: 158). İslam, metafizikle paralel verilmesinin sonucunda, Türk toplumunun sahip olduğu zayıflığın en temel ifadesi haline gelir. Almond, bu durumun işaretlerini, Galip'in yüzlerdeki esrarı aradığı kısımlarda bulur. Galip, Celâl'in evinde, fotoğraflara bakarak anlam aramaktan bıkmış vaziyette “hikâyesiz yaşayamayan aklından” nefret eder. Anlam aramadığı, her şeyin yalnızca kendisi olduğu bir dünyada olmak düşüncesi huzurlu gelir (Pamuk, 2013c: 275). Burada, Hurufilik inancının arayışları ve her şeyin nesnel bir şekilde görüldüğü akılcılık karşı karşıya gelir. Galip, çevresindekileri akli ile görmenin huzurunu isterken Doğunun mistik havasına daha da gömülecektir.

Hurufiliğe gömüldüğü bu sıralarda, ilk bakışta “İkiyüz Yıldır Batıya Neden Yetişemiyoruz?” tarzında bir kitaba benzettiği “Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı” kitabını okumaya başlar (Pamuk, 2013c: 295). İlk bölüm, Hurufiliğin kurucusu Fazlallah'ın hayat hikâyesini anlatır. Bu bölümde mistik yönünden çok akılcı yönü vurgulanan Fazlallah, “bize özgü” bir kişi olarak gösterilir. “Batılı Oryantalistler'in yaptığı gibi, Fazlallah'ın düşüncelerini Panteizm, Plotinusculuk, Pitagoras ya da Kabala etkisiyle açıklamaya kalmak” yanlıştır, Fazlallah, bütün ömrü boyunca Batı düşüncesine karşı olmuş biridir (Pamuk, 2013c: 295-296). Kitabın yazarı F. M. Üçüncü, Doğu ile Batı medeniyetlerinin ak-kara, şeytan-melek kadar zıt olduklarını düşünür. Ona göre “...bu iki âlemin, hayalperestlerin sandığı gibi, birbirleriyle uzlaşıp barış içinde yaşamalarına imkân yoktu hiç. İki âlemden biri, her zaman üstün gelmiş, her zaman iki dünyadan biri efendi, öteki köle olmak zorunda kalmıştı” (Pamuk, 2013c: 296). Bu üstünlük-kölelik durumunun değişkenliğini ise “esrar”a



bağlar. Hangi medeniyet esrarı aramış, onun peşinden koşmuşsa üstün gelmiş; diğeri ise dünyayı basit, esrarsız algıladığı için köleliğe mahkûm olmuştur (Pamuk, 2013c: 296). Bu noktada esrar, merkez ile eşitlenir. Esrarı arayan taraf merkeze de yaklaştığı için üstün konuma yükselir. Doğunun esrar arayışları ve Batının açık akılcılığı arasındaki fark bu esrar arayışında yatmaktadır.

Galip, Celâl'in Mevlâna üzerine yazdığı tüm yazılarını inceler. Bu yazılarda Celâl Mevlâna ile Şems'in ilişkileri üzerinde inatla durmuştur. Aralarında nasıl bir ilişki olduğunu, aylarca bir hücrede ne yaptıklarını "Mevlevilerin çok az değindikleri bu 'laik' soruyu" ısrarla kurcalamıştır (Pamuk, 2013c: 250). Mevlâna'ya gönülden bağlı kimseler, dini öğretilerin de etkisiyle onun Şems ile ilişkisini düşünmezler ancak "laik" kesim, dine uzak durduğunu gösterir biçimde özellikle bu konuyu sorgular. Burada Celâl, Türkiye'nin iki zıt kutbunu, dinine bağlı olan ve laik olan kesimleri karşı karşıya getirmeyi amaçlamıştır. Bu yazılarından sonra, "Galip'in de beklediği gibi, dinine bağlı okurların ölüm tehditleriyle ve Cumhuriyetçi laik okurların da tebrik mektuplarıyla" karşılaşır (Pamuk, 2013c: 251). Bir süre dindar okuyucularının gönlünü tasavvuf hikâyeleri ile alsada, daha sonra tekrar Mevlâna ile Şems ilişkisine değinerek Mevlâna'nın Şems'i öldürtüp kuyuya attırıldığını iddia ederek dini kesimi yine kızdırır (Pamuk, 2013c: 256).

"*Bedii Usta'nın Evlâtları*" bölümünde Celâl, mankencilik uğraşının Türkiye'deki ustası Bedii Usta'yı kaleme alır. Bedii Usta, bu işe Bahriye Müzesi için manken yaparak başlamıştır. Mankenleri o kadar başarılıdır ki "...bu mucizevi yaratıklarla karşılaştığında zamanın dar görüşlü şeyhülislamı öfkeye kapılmış: Allah'ın yarattıklarını bu kadar mükemmel taklit etmek, Allah'la bir çeşit boy ölçüşmek olarak görül[müş]" (Pamuk, 2013c: 64-65). Bedii Usta, Batıya ait bir zanaat olan mankencilik uygulamaya çalışsa da Doğuda hâkim olan din engeliyle karşılaşmıştır. Tıpkı üç boyutlu resimlerin "günah" sayılması gibi, böylesine gerçeği yansıtan mankenler yapmak da Allah'a şirk koşmak anlamına gelmiştir. Doğuda sanatın gelişmemesinin altında yatan neden dine bağlanmıştır. "Bitmemiş Batılılaşma tarihimizde örneklerini binlerce kere gördüğümüz bu yasakçı zihniyet" Bedii Usta'yı durdurmaz (Pamuk, 2013c: 65). Kendi evinde mankencilik çalışmalarına devam eden

Bedii Usta bu sefer de mahallelinin gözünde “büyücü”, “sapık”, “zındık” konumuna gelir ve taşınmak zorunda kalır (Pamuk, 2013c: 65).

Dinî unsurların etkisini *Benim Adım Kırmızı* romanında yoğun bir şekilde görmek mümkündür. İslâm’a karşı bir küçümseme değil, aksine nakkaşlarda dinine bağlılık yoğun olarak verilir ve bu durum da onların sanatını etkilemektedir. Nakkaşlar, resmi Allah için yaparlar. “...nakış doğrudan Allah’ın hatıralarını aramak, âlemi onun gördüğü gibi görmektir.” (Pamuk, 2012a: 95). Nakış Allah’ın görüşüne yaklaşmaya çalışan bir sanat olduğundan, Müslüman olmayan kişilerin yaptığı resmin nakkaşlar tarafından kötülenmesi ve uzak durulması da bu açıdan normaldir. Kâğıda aktarılan düşüncelerde hep İslam’ın yüce olup Müslüman olmayanların kötülenmesi ve küçük görülmesi söz konusudur. “İslam’ı temsil eden aslan, öbür sayfada domuz gâvuru temsil eden boz ve pembeye boyanmış domuzu kovalamıştı” (Pamuk, 2012a: 71).

Doğulu resimde verilen âlem, Allah’ın gördüğü gibi verilmelidir ki ancak o zaman o güzel bir sanat eseri olabilir. Bu nedenle nakkaşların resimleri yukarıdan (minareden) bakılıyormuş hissi uyandırır. Batılı resim ise bunun tam tersi, gerçeği olduğu gibi yansıtır. Bu açıdan, Batı resmini eleştiren nakkaşların dayanakları, bu resmin Allah’a şirk koşmak anlamına geldiğini söylemeleridir. Batılının resmi üç boyutludur ve portre çalışmaları da Doğulular tarafından “put” gibi görülür çünkü Batı ürünü resimler hikâye olmaksızın vardır. “Hikâyeyi tamamlamayan bir resmi düşünmeye çalıştığımda o resmin bir put olacağı geliyor aklıma.” (Pamuk, 2012a: 127). Resmin merkezine Allah’ın gördüğünden başka bir şeyi yerleştirmek suretiyle portre yapmanın putlaştırma ile ilgili olduğunu Padişah da belirtir: “Sonra merkezine bir cüceyi yerleştirdiğin resmi duvara asmak isteyeceksin. (...) Ama resim duvara asılamaz. Çünkü duvara astığımız bir resme, amacımız ne olursa olsun bir süre sonra tapınmaya da başlarız. Gâvurların yaptığı gibi, Hazreti İsa’nın aynı zamanda –haşa- Allah olduğuna inansaydım, o zaman, Allah’ın dünyada görülebileceğini, hatta insanda belirebileceğini de anlayacak, insan resmi yapıp duvara asmayı kabul edebilecektim. Duvara asılan her resme, en sonunda, farkına varmadan tapmaya başlayacağımızı anlıyorsun değil mi?” (Pamuk, 2012a: 128).

Batılı ressamların yaptığı portreler bu bağlamda birer puttur, Allah'a küfür demektir. “*Ben, Şeytan*” adlı bölümde bu durumu Şeytan’ın kendisi bile kabul eder. “Ben insana secde etmedim. Oysa yeni Frenk üstatları, şimdi tam bunu yapıyorlar. Beylerin, papazların, zengin tüccarların ve hatta kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını, göğüslerinin arasındaki güzel gölgeye, alınlarındaki kırışıklıklara, parmaklarındaki yüzüklere, hatta kulaklarından fişkırان iğrenç kıllara kadar her şeyi olduğu gibi resmedip göstermekle yetinmiyorlar, sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak put gibi duvara asıyorlar. (...) Bir sokaktaki evler insanın gözünün yanlılıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormuş gibi resmedilirse âlemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı?” (Pamuk, 2012a: 333).

Roman boyunca perspektif kullanmanın dinsizlik olup olmadığı, ufuk çizgisi ile bulutları birbirine karıştıran derinliğin şeytani olduğu, gözün gördüğü ile hafızanın bildiğinin bir olup olamayacağı sorgulanır. Perspektif çoğuna göre günahdır, çünkü uzaktaki bir cami ile yakındaki bir sinek aynı boylarda çizilirse bu Müslümanlığa küfretmek, müminlerle alay etmek demektir (Pamuk, 2012a: 183).

Gerçek dünyada var olan, yaşayan bir şeyi bire bir resmetmek, Allah’ın yarattığını taklide girer ve bunun altında “O’nun yarattığını ben de yapabilirim” anlamı görüldüğü için Batılı resim günahdır, nakkaşlar arasında küçük görülür. “Nakkaşlık ressamlığa, ressamlık da Allah’a, haşa, meydan okumaya açılan birer kapıdır; herkes bilir bunu” (Pamuk, 2012a: 296). “Musavvir” Allah’ın sıfatlarından biridir. Kıyamet günü Allah, musavvirlerden, çizdikleri şeyi canlandırmalarını isteyecek, canlandıramayınca da onları cehenneme gönderecektir (Pamuk, 2012a: 185). Müslümanlıktaki yaygın inanişaya göre kıyamet günü musavvirler (ressamlar değil) sert bir şekilde cezalandırılacaktır. Romandaki Müslüman nakkaşlar da bu görüşe katıldıkları için kendilerini ressam olarak tanımlamakta, Batılıları musavvir olarak görmektedirler. Batılıların resmi, dünyanın merkezine insanı koyar, Enişte Efendi baktığı portrelerde bunu görmüştür ancak o resimlerin çekiciliğine de kapılmıştır. Bu durumu rahatsız olarak itiraf etmektedir: “Nasıl desem, sanki günahkârca bir istekti bu, sanki Allah’a karşı büyüklenmek, kendini önemli bir şey

sanmak, dünyanın merkezine kendini yerleştirmek gibiydi.” (Pamuk, 2012a: 127). Enişte, bulunduğu coğrafyaya daha objektif bakabilen bir karakterdir. Pamuk, Osmanlı toplumunda sanat icra etmenin nasıl bir uğraş olduğunu bu karakter üzerinden yansıtır: “Biz üstelik daha da yasak, daha da tehlikeli bir şeyle, Müslüman şehrinde resimle uğraşıyoruz. (...) Kitaplarımızı suçlular gibi gizli gizli ve çoğu zaman da özür diler gibi hazırlıyoruz.” (Pamuk, 2012a: 192).

Pamuk, bir Müslüman ülkesinde sanatla uğraşmanın tehlikelerle olduğu kadar maddi zorluklarla da uğraşmak demek olduğunu söyler. İnsan nakış ve sanatı mesleği olarak görmemelidir ki hayal kırıklığına uğramasın (Pamuk, 2012a: 32).

Ölen Zarif Efendi, Enişte Efendi'nin yaptırdığı kitap hakkında “Yaptığımız resim çok büyük günahdır biliyor musun? (...) Kimsenin cüret edemediği bir küfür, bir zındıklık. Cehennem'in en dibinde yanacaksınız. Azabınız, acılarınız hiç dinmeyecek.” (Pamuk, 2012a: 27) diyerek Batılı resminin ne kadar büyük bir günah olduğunu açıkça belirtir. Enişte Efendi'nin yaptığı açıkça küfürdür ve nakkaşların inandıkları her şeye edilen bu küfrü açıklayacağı için öldürülmüştür (Pamuk, 2012a: 144). Günah olmanın da ötesinde Frenk resmine özenmek türlü kötülöklere yol açacaktır: “Şu İstanbul şehrinde esiri olduğumuz yoksulluk, veba, ahlaksızlık, rezillik Peygamberimiz Resulullah zamanındaki İslamiyetten uzaklaşıp yeni, çirkin âdetler edinmemizden ve Frenk usullerinin aramıza sızmış olmasından başka hiçbir şeyle açıklanamaz.” (Pamuk, 2012a: 82).

Romanda karakterlerin kendi dinlerini Müslüman olmayanlar üzerinden konumlandırarak yansıtmalarına rastlarız. Romanın giriş bölümü olan “*Ben Ölüyüm*” başlıklı bölümde ölü karakter, “...dinsiz kâfirlerin, zındıkların ve Şeytan'a uyan küfürbazların iddialarının tersine bir öbür dünya” olduğundan bahseder (Pamuk, 2012a: 10). Müslüman olmayanların söylediklerinin karşısında İslam öğretilerinin doğru olduğu verilmiştir. Yine aynı bölümde ölü, kendisini İslam'ın düşmanlarının öldürdüğünü belirterek İslam'a, Doğu geleneklerine ve sanatına büyük bir kumpas döndüğünü okura haber verir (Pamuk, 2012a: 12).

*Masumiyet Müzesi* romanında dinsel unsurlar taşralı insanlarla bağlantılı olarak ön plana çıkmaktadır. *Cevdet Bey ve Oğulları* veya *Kara Kitap*'ta

gördüğümüz Nişantaşlı burjuva aile/sosyete çevresi *Masumiyet Müzesi* romanında da karşımıza çıkar. Bu çevre içindeki insanlar dine yakın değillerdir, Batılılaşmanın bir getirisi olarak dinsel unsurlardan kopmuşlardır. Kemal'in anne ve babası, "Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişmiş pek çok evli çift gibi, dine saygısız değil ilgisizdiler yalnızca ve bu ilgisizliği de pek çok tanıdıkları, dostları gibi Atatürk sevgisi ve laik bir cumhuriyetçilikle açıklarlardı. Buna rağmen Nişantaşlı, laik pek çok burjuva aile gibi bizimkiler de, her kurban bayramında bir koyun kestirir ve kurban etini gerektiği gibi yoksullara dağıtırlardı." (Pamuk, 2014a: 44). Kurban Bayramında içki içmekten kaçınmayan aile üyelerinin gelişmemiş saydıkları halk ise Müslümanlık ile bir görülür, taşrayı aşağılamak kimi zaman dinî özelliklere bağlanarak yapılır. Başörtülü kadınların veya namaz kılan insanların sosyete camiasında eleştirilmesi buna örnektir.

Dinsel karşıtlığın romanda önemli bir yer kapladığı *Kar*, laik cumhuriyetçi kesim ile İslamcı kitleleri karşı karşıya getirir. Cumhuriyetçi kişiler Batı ile ilişkilendirilirken İslamcı kesim Doğuyu yansıtır. Başkarakter Ka da "İstanbul'da cumhuriyetçi laik bir ailede yetişmiş, ilkokuldaki din derslerinin dışında hiçbir İslamî eğitim almamış[tır]" (Pamuk, 2013d: 25). Romanın temelindeki İslam tartışmaları ve başörtülü kadınların intiharı sorunu, beraberinde modernleşme tartışmalarını da getirir. Laik cumhuriyetçi kesim tarafından modernleşmenin ölçütünün başörtüsünü çıkarmak olduğu roman boyunca karşımıza çıkan bir durumdur. Örneğin 1940'ların sonundaki bir piyeste "...kara çarşaf içerisindeki bir genç kızımızın uyanışı ve sonunda başını açıp sahnede çarşafını yakması anlatı[lır]" (Pamuk, 2013d: 27). Çarşafı/başörtüsünü çıkarmak *uyanış* ve *uygarlık* ile denk bir anlama sahiptir. Sunay Zaim karakteri aracılığıyla tiyatro temsillerinden sık sık bahsedilir ve bu oyunların içeriklerinde dine karşı olma, cumhuriyeti övme, Batılılaşmayı özendirme gibi ortak özellikler yer alır. 1930'ların ortası ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde tiyatro temsilleri kadınları çarşaftan, dinî baskıdan uzak tutmak isteyen Batılılaşmacı devletin teşvikiyle Anadolu'da oynanan oyunlardır (Pamuk, 2013d: 154). Sanat üzerinden yansıtılan ve halka benimsetilmeye çalışılan uygarlaşma hareketleri dinden uzaklaşma ile eş tutulmuştur.

Ka'nın çocukluk anılarında da başörtüsü Batılılaşmış burjuva kesiminde değil mahalleye üzüm satmak için kenar mahallelerden gelen bir kadında veya sütçünün karısında ya da “aşağı sınıflardan” bir başkasında vardır (Pamuk, 2013d: 28). Nişantaşı'ndaki Batılılaşmış burjuva halinden Şeyh'e de bahseder: “Ben ülkem kalkınmasını, insanların özgürleşmesini, modernleşmesini bir çocuk gibi iyi niyetlerle istedim hep. Ama dinimiz bana hep bunlara karşıymış gibi gözüktü. (...) İstanbul'da, Nişantaşı'nda sosyetik bir çevrede büyüdüm. Avrupalılar gibi olmak istiyordum. Kadınları çarşafın içine sokup, yüzlerini örttüren bir Allah ile Avrupalı olmaya aynı anda inanamayacağım için dinden uzak geçti hayatım.” (Pamuk, 2013d: 102-103). Ka'nın bu sözleri aydınlanmacı elit kesimin düşüncelerini yansıtır niteliktedir. Bu kesimin İslam'a yaklaşımının, Batılı oryantalist yaklaşımla aynı olduğunu gösterir. Onun gözünde Avrupalının (ve doğal olarak Batılılaşmış Türklerin) artık Allah'a ihtiyacı yoktur (Pamuk, 2013d: 117).

Dinsel tartışmanın temelde yer aldığı en önemli bölümlerden biri “*Hocam, bir soru sorabilir miyim? / KATİL İLE MAKTUL ARASINDA İLK VE SON KONUŞMA*” başlıklı bölümdür. Tokat'tan geldiğini iddia eden bir vatandaş, başörtülü kadınları okula almayan müdür ile konuşması sonrasında onu öldürür. Cinayetin sebebi dinseldir, ateist olduğunu düşündüğü enstitü müdürünü vuran katil, kadınların intiharından da onu sorumlu tutmaktadır. “...tesettürlü kızlarımızı Kars'ta okula sokmadığınızı İstanbul gazeteleri yazmıyor. Onlar İstanbul'daki manken kızların rezaletleri ile meşgul.” derken İstanbul ve Kars arasında (Doğu-Batı) hem dinsel hem de merkez-taşra ayrımı yapmaktadır (Pamuk, 2013d: 46). Batının dinden uzak oluşunu sık sık vurgular: “Başını örten kadını eğitimsiz bırakıp toplum dışına sürmekle, açılıp saçılanı da baş tacı etmekle kadınlarımızın namusunu seks devrimi sonrasındaki Avrupa'da olduğu gibi iki paralık etmek, kendimizi de af buyurun pezevenk durumuna mı düşürmek istiyoruz?” (Pamuk, 2013d: 48). Avrupa'ya yaklaşmak ve bu yolla modernleşmek fikri katil için dinden çıkıp şerefi, namusu iki paralık etmektir. “...mesela de ki başını açarsa Avrupalılar onu daha bir insan yerine koyuyor, hiç olmazsa maksadını anlayacağım, seni vurmuyacağım, koyuvereceğim” sözünde de bu anlam yatmaktadır. Ona göre Avrupalı olabilmek için dinsizleşmek gerekir çünkü Batı, İslam'ı küçük görür ve Müslümanları kabul etmez. Batının İslam

dinine yaklaşımının bu tespiti kısmen yerinde bir tespittir çünkü oryantalist görüşte Doğunun aşağılanmasına en büyük bahanelerden biri de İslam'dır. Katilin bu tavrında Doğulu gururu ve değerlerine sahip çıkma cesareti görülebilir. Hoca ölmeden önce ona okuttuğu belgede de bunu göstermek istemiştir. Ona göre hoca, “imanlı kızlara başını açmıyorlar, Kuran-ı Kerim’in sözünden dışarı çıkmıyorlar diye, laik T.C. Devleti'nin Müslümanları Batının kölesi haline getirme, onursuzlaşma, dinsizleştirme planına” alet olmuş birisidir (Pamuk, 2013d: 52).

Sunay Zaim'e göre bu cinayet, laikliğe ve Türkiye'nin geleceğine saldırdır (Pamuk, 2013d: 163). Sunay da İslamcıların yönetime gelmesini istemediği için arkadaşıyla bir darbe planlar ve bunu gerçekleştirir. Ka'ya bu darbenin savunmasını yaparken sürekli Batıyı örnek gösterir. “Avrupalılar burada yaptıklarımızı görse mahcup olurum diye mi korkuyorsun? Onlar senin hayran olduğun o modern dünyalarını kurabilmek için ne kadar adam astılar biliyor musun? (...) Biraz Batılılaşmış herkesin, özellikle de halkı küçümseyen burnu havada aydınların bu ülkede soluk alabilmek için laik bir orduya ihtiyacı vardır. (...) Burasını İran'a çevirdikleri gün senin gibi bir yufka yürekli liberalin imam hatipli çocuklar için gözyaşı döktüğünü kimse hatırlayacak mı sanıyorsun? O gün biraz Batılılaşmış olduğun, besmeleyi korkudan çekemediğin, züppe olduğun, kravat taktığın ya da bu paltoyu giydiğin için öldürecekler seni.” (Pamuk, 2013d: 212).

Modernleşmek ateist (veya Hıristiyan) olmakla birdir ve ateist olmak da beraberinde kötü şeyleri, ahlaksızlıkları getirir. Necip, ateist olan bir İmam Hatip Okulu müdürünü anlatırken bu denklik durumunu açıkça görürüz. Ateist olan müdür güzel çocukları sıkıştırmaya, anneleriyle yalnız kalmak istemeye, para çalmaya başlar (Pamuk, 2013d: 87-88). Bu noktada İslam, ahlaki değerler ile iç içedir ve “birbirinden ayrılamazlar” gibi bir anlama sahiptir. Batı gibi ateist veya Hıristiyan olmak kötü insan olmak demektir. Lacivert'e göre ise Avrupalılar sanıldığı gibi ateist değildir, dinlerine ve haçlarına sıkı bir şekilde bağlıdır ancak Avrupa görmüş Türkler bundan bahsetmez, teknolojik ilerlemenin ateizm ile mümkün olduğunu iddia ederler (Pamuk, 2013d: 240).

İslamcılar için laik basın ne düşündüğü konusu da satır aralarında verilir. “Siyasal İslamcı” adı, Müslümanlara laik basın tarafından verilmiştir (Pamuk, 2013d: 73). Müslümanları kötülemek için laik basın Lacivert hakkında yalan haberler yayınlar ve onu “bir eli tespihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı, saldırgan şeriatçı” olarak resmeder (Pamuk, 2013d: 73, 79). Lacivert ise Batılı basına demeç vermek için Ka’ya şu notları aldırır: “Batılıların sandığı gibi, bizlerin burada Allahımıza o kadar bağlanmamızın nedeni, o kadar yoksul olmamız değil, bu dünyada ne işimiz olduğunu ve öteki dünyada neler olacağını herkesten çok merak etmemizdir” (Pamuk, 2013d: 238). Bu demeçte Lacivert yoksulluğu kabul eder ancak Batılının Doğuyu yanlış tanıdığının da altını çizer. Batılı oryantalist görüşte Doğunun fakirliğinin ve ilerleyememesinin sebebi dine olan bağlılığıdır. Lacivert bu temellendirmeyi yalanlayarak oryantalizmin aslında Doğuyu tanımadığını belirtir. İslamcılara da Batıya da eşit yaklaşmaya çalışan bir tavrı vardır: “Nam yapmak için bir zavallı ateisti öldürüp televizyona çıkıp gururlanan sözümona İslamcılar ne kadar alçaksa, on-on beş kişi öldü diye bu haberleri dünyadaki İslamcı hareketi küçültmek için abartan oryantalistler de o kadar rezildir.” (Pamuk, 2013d: 240).

Müslümanlığım küçümsemeyi beraberinde getirmesi, *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında Mevlut’un boza satarken başına gelen bir olayda anlatılır. Mevlut, boza içmek isteyen Avrupalı zengin insanların evine gitmiştir. Buradaki insanlar Mevlut’a *eski zamanlardan çıkıp gelmiş* bir antika gibi bakarken sordukları sorular din etrafında döner. Yoksulların dinci partiye oy vermesi tartışılırken yoksul olanın dinine bağlı olacağı anlamı sezilir (Pamuk, 2014c: 32-33). Bu ortamda, Mevlut’un kızlarının başını örttürüp örttürmeyeceği bile merak konusu olur. Ona en çok sorulan sorular ise köyünde elektrik olup olmadığı, Mevlut’un okuma bilip bilmediği, ilk kez asansöre bindiğinde veya sinemaya gittiğinde neler hissettiği gibi sorulardır (Pamuk, 2014c: 34). Bu soruların arkasında yatan anlam, şehirli insanların yaşadıklarını ve bildiklerini, çoktan benimsedikleri şeyleri köyden gelmiş dindar bir insanın bilme ihtimalinin az olmasıdır. Soruların *eğlenmek* amacıyla sorulması da köylü Mevlut’a karşı küçümseyici bir tavır takınıldığını gösterir.



### 1. 3. Doğu-Batı Karşıtlığının Yarattığı Kimlik/Aidiyet Sorunu

Türkiye'nin coğrafi konumunun etkisiyle Batı ile Doğu arasında kalması toplumun bireylerinin kimliklerini çeşitli yönlerden etkilemiştir. Bu değişimde Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarının etkileri de vardır. Bireyler Batının gözünde Doğulu olan bir toplumun üyesi olmanın yanında Batılı olmanın peşindedirler. Bu ikilem kimliklerin değişmesine ve bir arada kalmışlığın doğmasına sebep olmuştur. Tanpınar bu ikili durumu *Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan* yazısında şöyle açıklar: “Bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir. Bu ikilik, evvela umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir.” (aktaran Gökner, 2006b: 326).

Orhan Pamuk'un romanlarının genel özelliği, kimlik bunalımı yaşayan karakterleri işlemesidir. Bu bunalımların derecesi değişse de çoğu karakterde kendisi olamama, bir yere ait hissedememe, bunun sonucunda oluşan ikilemler ve endişeler hâkimdir. Sadece karakterler düzeyinde değil toplumsal düzeyde de kimlik sıkıntılarının göz önünde olduğu bölümlere rastlanır. Bu bunalımlar, değişmek isteyip de değişememe durumları Batılılaşma ile paralel ilerler. Aydınlanma, modernleşme isteyen karakterler ve toplumsal kesimler Türkiye'nin bir türlü ilerleyememesinden şikâyet ederler. Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalmışlardır. Pamuk'un romanlarında bu kimlik sorunları genelde bir sonuca ulaştırılmaz, çözüme bağlanmaz.

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Nusret, “pre-modern dönemin bir aydını olarak” kendi toplumuna yabacılaşmış bir Jöntürk'tür (Doğan, 2014: 101). Nusret de Cevdet Bey gibi Batılılaşma yanlısıdır fakat yöntemleri farklıdır. Nusret, Türkiye'de bir devrim hareketinin olmasını ister. Paris'te bir süre bulunmuş, geri döndüğünde Türk toplumunu küçük görmeye başlamıştır. Avrupa'yı her yönden örnek alınacak bir model olarak görür. Öyle ki kaldığı odanın pencerelerinin açılmasını dahi istemez: “...Fransa'da olduğu gibi karanlıktan kurtuluncaya, Abdülhamit yıkılıncaya,

her şey aydınlık, temiz, namuslu, iyi oluncaya kadar kimse pencereyi açmasın...” (Pamuk, 2013a: 29).

Nusret kendisini Türk toplumuna ait hissedemez, Avrupa idealini bu topraklarda da görmek ister. Görüşleri, kendi toplumunu küçümsemesi bakımından önemlidir. Bir ilerleme ister, Fransız Devrimi'nin benzerinin gerçekleşmesini ister fakat iç dünyası, ait olduğu topluma karşı nefretle doludur. Avrupa'yı yüceltirken Doğuyu aşağılaması oryantalist tavır olarak değerlendirilebilir. Osmanlı (Doğu) gelişmemiştir ve gelişmeyi istemez. Nusret'e göre bu toplumun erkekleri de kadınları da cahildir, tembeldir.

“Onlar neden böyle, biz neden böyleyiz?” sorusu (...) kuşaklar boyunca kahramanların kendilerine ve birbirlerine sordukları bir sorudur. Kahramanlarının (...) kendilerini bir masanın başına zincirleyerek halkı ileri götürecek kitap projelerine kaptırdıklarını, hatta bu uğurda hayatlarını mahvettiklerini görürüz” (Gülsoy, 2009:184). Cevdet Bey'in oğlu Refik ile arkadaşları Ömer ve Muhittin'in hayatlarındaki anlam arayışları; Refik'in köy kalkınma projesi, Ömer'in Restignac olma hayali, Muhittin'in iyi bir şair olma çabası ile gelişir. Refik'in, köylerdeki geri kalmış/gelişmemiş hayatı iyi bir hale getirmek için ne yapılması gerektiğini tasarlarlarken köylülere tepeden bakan, acıma ile yaklaşan elit bir tutumu vardır. Ömer Avrupa'ya gidip gelmiş, yaşadığı ülkenin geri kalmışlığına inanmış ve kendisinin bir “fatih” olacağı fikrine saplanıp kalmıştır. Muhittin ise sanatsal arayışlara girmiş, sonunda milliyetçi tavrıyla öne çıkan dergilerde yazmaya başlamıştır.

Refik'in iç bunalımlarının temelinde yatan şeyin “yabancılaşma” olduğunu söyleyebiliriz. İdealist bir karakterdir. Kendi toplumunu ilerletmek isterken aynı zamanda kendini o topluma da ait hissetmez. Bu yabancılaşma ve kabullenememe durumu Refik'te bir paradoks ve kimlik krizi yaratır ve bocalamasına neden olur. “Bu paradoks sadece Refik için değil Batılılaşmış bir bilince şu ya da bu derecede sahip olan diğer arkadaşları için de geçerlidir” (Doğan, 2014: 113).

Refik ile Ömer'in Kemah'taki vakitlerinin çoğunu beraber geçirdikleri Herr Rudolph Alman'dır, kendisinin de dediği gibi “Türklerden başkadır” (Pamuk, 2013a: 293), farklı bir kimliktir ve Türkiye'ye bakışı tipik bir Batılı'nın bakışıdır. “Ben şu

Doğu'dan hoşlanmıyorum. Ben buradaki bu havadan, benim ruhumla hiç uyuşmayan bu yabancı ruhlardan hoşlanmıyorum!" (Pamuk, 2013a: 293). Herr Rudolph bunu söylerken, hiçbir ortak noktanın bulunamayacağı bir farklılığa dikkat çeker. Kendisi Avrupa ruhuna aittir, burada bu ruha hitap edebilecek hiçbir şey yoktur. Doğu farklıdır ve hoş gidecek bir noktası yoktur. Alman'ın Doğuya bu bakışı, "egzotik ve çekici Doğu" imgesinden uzak olsa da farklılığa dikkat çekmesi açısından önemlidir. Doğu despotizmi teorisine de değinerek "...insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!" der (Pamuk, 2013a: 294). Bu sözler, Doğuda *birey* diye bir kavramın olmadığı görüşünü hatırlatır. "Üstelik bu sadece bir Batılı'nın Doğu'ya olan bakışı olmakla kalmaz, Doğu'nun içindeki Batılı olmanın ne demek olduğunu da ortaya koyar" (Doğan, 2014: 111).

Herr Rudolph, Doğu hakkındaki görüşlerini iki Türk'e (Doğuluya) söylediğinin farkındadır ve bu çelişmesini Refik ile Ömer'e şöyle açıklar: "...siz de onlardan değilsiniz (...) ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız." (Pamuk, 2013a: 294). Refik ile Ömer'i *Batılılaşmış Türkler* sınıfına koyar ve bunu "aydınlanma fikri" ile paralel tutarak Doğunun hâlâ karanlıkta olduğunu sezdirerek yapar: "Aklın ışığı Doğu'nun ruhuyla uyuşmuyor..." (Pamuk, 2013a: 294). Herr Rudolph, Refik ve Ömer hakkındaki tespitinde haksız sayılmaz. Her ikisi de kendilerini Doğuya ait hissetmeyen, Herr Rudolph'un düşüncelerini paylaşan karakterlerdir. Ömer'in yanında çalışan insanlar da bunun farkındadır. Kemah'ta mühendislik yaparken, yanında çalışanlardan biri olan Enver, Ömer için şunları söyler: "Bu herif de keferelerle ahbaplıktan hoşlanmıyor mu? Avrupalıları bizden üstün buluyor. Bıktım ulan bıktım. Okulda onlar daha iyi dediler, evde onlar daha iyi dediler, sinemalarda, dergilerde onları gördük, şimdi de burada bu züppe onlarla ahbaplığı daha çok seviyor." (Pamuk, 2013a: 368).

Ömer, Sivas-Erzurum hattında çalışacağını söylerken içinde bir fatih olma, her şeyi değiştirme arzusu yatmaktadır. Refik onun için "O Türkiye'yi taşra değil, fethedilmemiş bakir toprak olarak görüyor!" yargısına varır (Pamuk, 2013a: 125). Ömer'in bu tutumunda oryantalist bir tavır aranabilir; içinde var olan "her şeyi değiştirme" isteğini tam olarak kendisi de tanımlayamadığı gibi, sıkıntılarını toplumsal düzeye çok yansıtmaz, kendi kafasında kişisel hesaplaşmaları vardır.

Ömer, Avrupa-Türkiye kıyaslamasını daha çok kendi iç dünyası düzleminde yapar: “Avrupa’dan çok şey öğrendim. Burada hımbıl bir insan olamam artık. Azla yetinemem. Avrupa’da öğrendim... Bir hayatım olduğunu, sonra öleceğimi öğrendim.” (Pamuk, 2013a: 134).

Ömer’in iç dünyasındaki heyecanlar, zaman zaman etrafındaki insanlardan daha önemli olduğu hissine kadar varır. Arkadaşı Muhittin’in sıkıştırması üzerine söylediği “ben uyuz bir Türk olmak istemiyorum” cümlesi ile aşırıya kaçtığını hissederek durumu kurtarmaya girişir, şaka yaptığını söyler (Pamuk, 2013a: 137). Ömer’in yaşadığı bu dalgalanmalar, kendisini nereye koyacağını bilememesinin sonucudur. Kendine Avrupa’da da Türkiye’de de bir kimlik edinememiştir. Daha sonra Nazlı ile bir konuşmalarında ise “Ben Türk’e benzemiyorum! Ben sessiz duramıyorum” diye söylenirken Türklerin ses çıkarmayan, itiraz etmeyen, kabullenip susan insanlar olduğunu ima eder (Pamuk, 2013a: 460).

*Sessiz Ev* romanında karakterlerin ya zamanla ya da mekânla bir sorunları vardır. Selâhattin Bey, romanın en aykırı kişisidir ve yaşadığı yere ait değildir. Kendi yaşadığı ülkeyi, oranın insanlarını açık bir şekilde küçümser, tembel ve hımbıl olduklarını tekrarlar (Pamuk, 2013b: 18). Eşi Fatma’ya sürekli bilgisiz olduğu için hakaret eder; hiçbir şey anlayamadığını, budala olduğunu, çünkü sorgulamadığını vurgular: “...sen kocana boyun eğmen gerektiğine inanmıyor musun? Yaa inanıyorsun, çünkü sana öyle öğretmişler” (Pamuk, 2013b: 19). Fatma Hanım, Selâhattin Bey’in gözünde Doğunun kişileşmiş hâlidir. Kendisi Batıyı örnek aldığına göre, Batının Doğuyu küçümsemesi bu iki karakterde vücut bulur. Bu açıdan bakıldığında Selâhattin Bey, *Doğu’daki Batılı* tipini tam karşılamaktadır. Kendisini toplumun diğer bireylerinden üstün görür, onları sürekli aşağılar. Yaşadığı ülkeden adeta nefret ettiği halde uzaklaşmaması, Selâhattin Bey’in yavaş yavaş alkolik olmasına ve akıl sağlığını yitirmesine neden olacaktır.

Selâhattin Bey, hem Doğulu olma hem de kendini Batılı hissetme ikileminde arada kalmış bir ruh haliyle yaşar. Bu arada kalmışlık, çaresizlik sadece Selâhattin Bey’in değil, toplumun aydınlarının bir özelliğidir. Doğu ile Batı arasında kalmış, Doğuda yaşarken Batılılaşmış kişilerin alegorik temsilidir Selâhattin

Darvinoğlu. Hizmetçi kadından doğan çocukları Recep ile İsmail ise, modernleşmenin kötürüm ve cüce temsilidir. “Hükmeden ve hükmedilenden ortaya çıkan sonuç çarpık bir modernleşmeden başka bir şey değildir” (Doğan, 2014: 129-130). Selâhattin Bey’in oğlu Doğan ise *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki Refik gibi idealisttir. Köylülerin ve memleketin sorunları ile meşgul olduğu için parlak geleceğinden vazgeçer, toplumsal meseleleri dert edinir (Doğan, 2014: 253).

Zafer Doğan, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndaki Nusret, *Sessiz Ev*’deki Selâhattin Darvinoğlu ve *Yeni Hayat*’taki Rıfkı Hat karakterleri arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Üç idealist karakter de inandıkları değerler uğruna çıldırma noktasına gelmiş veya öldürülmüş trajik karakterlerdir. “Daha da kötüsü, sonraki nesiller tarafından yaptıkları işler ‘garip’ ve anlaşılmaz olarak yadırganmış, alay edilmiş, unutulmuşlardır. Bu nedenle Pamuk, Jakoben roman kahramanlarını mahkûm eden bir dili kullanmak yerine onları anlamaya çalışır” (Doğan, 2014: 257). Refik, köylülerin kalkınmasını ve ileri bir seviyeye yetişmesini, bir sonuca ulaşmasa da sürekli tasarlar. Doğan da bu durumu kendisine dert etmiştir: “Hiç karışmazsak sorumlusu biz oluruz da ondan anne, bari ben sorumlusu olmayayım diye masaya oturup onları yazıyorum ya...” (Pamuk, 2013b: 202). Ancak Doğan da Refik gibi bir sonuca ulaşamayacaktır.

*Beyaz Kale* romanında, kimlik sorunlarını en belirgin şekilde yaşayan karakter Hoca’dır. Hoca, bilime duyduğu merakla toplumun diğer bireylerinden ayrılan, yabancılaşmış bir karakterdir. Çalışmalarına istediği önemin verilmediğini gören Hoca, tıpkı *Sessiz Ev*’in Selâhattin Bey’i gibi toplumu aşağılamaya başlamıştır: “Aptal oldukları için başlarının üstünde gezinen yıldızlara bakıp düşünmüyorlardı, aptal oldukları için öğrenecekleri şeyin önce neye yarayacağını soruyorlardı, aptal oldukları için ayrıntılara değil özetlere meraklıydılar, aptal oldukları için birbirlerine benziyorlardı vb.” (Pamuk, 2012b: 46). Kendini bulunduğu yere ait hissetmeme, “öteki”ni merak etme zamanla Hoca’da bir bunalım yaratır: “...onun da kanında, içinde yaşadığı toplumla barışık olmaktan alıkoyan, mahallelinin içine karışarak ‘mutlu’ olmasını engelleyen Batılılaşma ‘virüsü’ dolaşmaktadır.” (Doğan, 2014: 164). Ait olduğu toplumu küçük gördükçe Batıdakilerin görüşlerini daha çok merak etmeye başlar. “Benim gibilerin, ‘onların’, bana bütün o bilgileri öğreten, kafamın

içine o kutuları, o bilgi gözlerini yerleştiren ötekilerin düşüncelerini öğrenmek istiyordu asıl. Onlar bu durumda ne düşünür acaba?” (Pamuk, 2012b: 58). Ancak Hoca, kafasında dolanan bu soruları, gururunu yenip Venedikli’ye soramaz. Doğulu, hem Batıyı delicesine merak eder, hem de karşısında geri kaldığını açığa vuracağından korkarak gurur yapar. Aynı gurur, kendi kendine sorduğu “Niye benim ben?” sorusunu Batılıların kendilerine her gün sorduklarını öğrendiğinde de kendini gösterir: “Onlar soruyor diye sormuyormuş bunu, onların bunu sorduğunu bilmeden kendi kendine sormuş o, onların ne yaptığı da kendisine vız gelirmiş” (Pamuk, 2012b: 63). Merakına yenik düşüp “onların” ayna ile nasıl bir ilişkileri olduğunu sorunca Venedikli, orada soyluların da halkın da evinde ayna olduğunu ve kendilerini düşündüklerini belirtir. Ancak Hoca, sorduğuna pişman olmuş gibi gülerek “Demek, sabahtan akşama kadar aynalara bakıyorlar!” diye alay eder (Pamuk, 2012b: 65). “Hoca bir yandan ötekinin üstünlüğüne hayranlık duymaktadır (...) öte yandan ise bu ilgi ve hayranlıktan dolayı suçluluk duygusuyla karışık endişe duymaktadır (Doğan, 2014: 161). Zamanla bu endişeyi de bastırır ve orada insanların mutlu olup olmadıklarını merak eder. Venedikli’nin “Ben mutluydum!” cevabı ile bir kıskançlık duyduğunu öğreniriz. Hoca da oradakiler gibi, “onlar” gibi mutlu olmak ister (Pamuk, 2012b: 87).

*Kara Kitap* kimlik arayışları üzerine kurulu bir romandır. Gerek Galip’in kendini araması sonucu Celâl’e dönüşmesi, gerekse toplumsal kimlik kaybı romanda işlenmiştir. Toplumsal kimlik karmaşası Doğu ile Batı zıtlığı temelinde ele alınmış ve Doğuda her şeyin, Batının taklidi olduğu görüşü üzerinden ilerlenmiştir. Doğu ile Batı arasındaki kimlik sorunsalı “...sözgelimi özgün olanın ve kopyanın doğası türünden felsefi sorunlar bağlamında bütün yönleriyle somut olarak ele alınır.” (Kirchner, 2006: 13). *Kara Kitap*’ta irdelenen kimlik kavramı toplumsal düzeye yansır, varoluşsal temellerde anlatılır. “Avrupa kıyısında yer alan bir ülkede varoluş bireysel anlamda yaşanan bir tekdüzelik olmaktan çıkar, bir başka medeniyeti taklit etmenin yarattığı boşluğa ve hüznе dönüşür” (Doğan, 2014: 170). Romanda sürekli karşımıza çıkan kimlik bunalımı, toplumsal bir olgudur. Kendi değerlerini unutan ve Batıya öykünen toplum, arada kalmışlığın da etkisiyle kimlik kaybı yaşamaktadır. “Geçen yüzyıldan beri süren, ancak Atatürk reformlarıyla doruğa ulaşan Batı

taklitçiliği yüzünden Türkler yepyeni bir kimlik benimsemeye zorlanmış ve sonunda kendi gerçek kimliklerini unutmuşlardır” (Brendemoen, 2006: 213).

Romanda toplumsal kimlik kaybına en iyi örnek Bedii Usta'nın yaptığı mankenlerdir. Avrupa'dan getirilen mankenler mağaza vitrinlerine yerleştirilir. Bu durum, kendi mankenlerini saklamak zorunda kalan Bedii Usta'yı ümitlendirse de, hevesi uzun sürmez çünkü “...yaptığı mankenler ve elbiselerin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza ben[zer]” (Pamuk, 2013c: 65). Müşteriler, her gün sokakta zaten gördüğü “biçimsiz” insanların değil, yabancı ve özenilen bir diyarın insanlarını vitrinde görmek ister. O mankenlerin kıyafetleriyle “...kendi de değişebildiğine, başka biri olabildiğine” inanır böylece (Pamuk, 2013c: 66). Başka bir deyişle, insanların asıl satın almak istediği şey “öteki” gibi olma hayalidir.

Bu hayal kırıklığının her noktasında Türkiye'nin Batılılaşmaya bakışı görülebilir. Toplum, görünürde modernleşmeye iyiden iyiye meyillidir, dükkân sahipleri Bedii Usta'nın mankenlerini “bize benziyor” diyerek beğenmez, kendi halkından olanları hor görme sezilir. “Türkler artık ‘Türk’ değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler” (Pamuk, 2013c: 66).

Bedii Usta, bu ithal mankenlerle rekabet edemez; ancak bu toplumun “özünün” kendi mankenlerinde olduğunu düşünür ve mankencilik uğraşına da son vermez. Kendisinden sonra da oğlu bu işe devam eder. Bedii Usta bir milletin “...hayat tarzını, tarihini, teknolojisini, kültürünü, sanat ve edebiyatını değiştirebileceğini anlarmış, ama jestlerini değiştirebileceğine asla ihtimal vermezmiş” (Pamuk, 2013c: 67). Bedii Usta buna inanıp mankenlere o milletin özünü işlemeye çalışsa da “Batı'dan kutu kutu getirilip sinemalarda saatlerce oynatılan o lânet olası filmler yüzünden sokaktaki insanımızın jestleri saflığını kaybe[der]” (Pamuk, 2013c: 68). Batıyı örnek alma, kıyafetlerle ve kültürle başlayıp jestlere kadar yayılmıştır. İnsanlar artık büyük bir hızla özendikleri Batılıları taklit etmeye başlar. Burada sinema sanatının Batılı ürünlerinin, Türk toplumuna etkisine

dikkat çekilir. İnsanları etkilemenin çok uygun bir yolu olan görsellik, sinema ile daha da güç kazanmış ve “özenme” büyük boyutlara ulaşmıştır.

Başkasına özenme, kendinden utanma ile karışınca ortaya “kendi olmakta direnme”, mutsuzluk ve yenilgi duygusu çıkar (Pamuk, 2013c: 69). Bu bölümün tamamında alegorik bir anlatım kullanılmıştır: “...toplumsal hafıza kaybı yeraltına inen mankenlerle dile gelir” (Doğan, 2014: 171). Mankenlerin gözden düşmesi, toplumsal özelliklere sırt çevrilmesine bağlanmıştır. “Gözden düşmüş mankenlere dair bu alegori, kitapta yer alan ve modern Türkiye toplumunu belirleyen değer ve kimlik krizlerine dönük yorumlarda bulunan çok sayıdaki gömülü anlatıdan yalnızca biridir.” (Seyhan, 2014: 215). “Bedii Usta’nın mankenleri kendi olmak arzusunun dışavurumlarıdır. Ancak ne geleneğin katılığı ne de modernleşmenin tahrip edici gücü karşısında kendi olabilmek mümkün değildir” (Doğan, 2014: 172). Toplumsal kimlik bunalımının kişiler veya nesnelere üzerinden alegorik olarak anlatılması Benim Adım Kırmızı romanında da görülür. Nakkaşların çektiği kişilik bunalımları, Doğu geleneği ile Batı resmi arasında kalma durumu aslında Osmanlı’nın Batıyı örnek almasının yanında bundan utanç da duymasını temsil eder. Nakkaşların bocalamaları, tüm modernleşme süreci boyunca toplumsal olarak yaşanacak bocalamaların belirtisidir (Doğan, 2014: 219).

*Kara Kitap*’ın köşe yazarı Celâl Salik, “...Batılılaşma ile birlikte kaybolan sahiciliği ve gizli anlamı bulmaya adanmıştır hayatını; ama diğer yandan en Batılılaşmış kafaya ve ruha sahip olan da yine Celâl Salik’tir” (Doğan, 2014: 184). Pamuk, Celal’in karakterinin nasıl olması gerektiğini planladığı notlarda şunu belirtmiştir: “Ülkesinin insanının şiddetinden, kaba kuvvetinden, budalalığundan usanmış. Ama her şeyden, herkesten çok seviyor onları.” (aktaran, Hadzibegovic, 2013: 84). Celal’in taslak halindeki bu kişiliği, Türk aydınının genel bir özelliğidir. Yüzü Batıya dönük olduğu için kendi toplumundan usanmıştır, utanır ancak tamamen de sırt dönemez çünkü utandığı topluma bağlıdır. “Bir ölçüde Doğu-Batı, Duygu-Mantık, Ruh-Cisim çiftlerine ilişkin bu ikiz kutuplar Galip ve Celal figürleri tarafından temsil edilir: Celal şüpheli ve akıllı bir köşe yazarıdır, tam olmasa da karşısı, kuzeni Galip’in işkence görmüş, melankoli figürü tarafından canlandırılır. Galip’in roman boyunca Rüya’sını arama macerası onu sonunda metindeki tek



‘gerçek inanan’ olarak betimler: dünyayı doğru yorumlandığında *varlık nedeni* (*raison d’être*) Rüya’ya geri götürecektir bir işaretler ormanı olarak okumakta ısrar eden tek karakterdir.” (Almond, 2013: 153).

*Kara Kitap* romanında farklı karakterlerde sıkça karşımıza çıkan “tebdil-i kıyafet” durumu kimlik sorununun bir yansımasıdır. Kendisi olamayan insanlar, topluma karışabilmek için kıyafet değiştirip başka birisi gibi davranırlar. Celâl Salik de bu insanlardan biridir. “*Uzun Süren Bir Satranç Oyunu*” adlı bölümde Celâl, tebdil-i kıyafet ile İstanbul’da gezinen bir diktatörü anlatır. Diktatörün ikizine göre bu ülkede zengin olmak en kolay şeydir, insanların bu kadar yoksul olmasının sebebi ise, zengin olmayı değil fakir olmayı öğrenmeleridir (Pamuk, 2013c: 305). Doğu halklarının boyun eğmeyi, kabullenmeyi sevdiğini ileri süren oryantalist görüşü hatırlatır. “*Öpüş*” başlıklı yazının son cümleleri, Celâl’in toplumdan ayrılığını vurgular niteliktedir: “...önce onu, sonra filmlerden öğrenilmiş kibar Batılı havasıyla karışımı da öptüm. Ne tuhaf okurlarsınız siz, ne tuhaf ülke burası.” (Pamuk, 2013c: 139).

*Benim Adım Kırmızı* romanında kimlik, çok farklı bir boyutta ele alınarak üslup üzerinden değerlendirilir. “Kusur eğer yeteneksizlikten ya da hüner eksikliğinden değil de, nakkaşın ruhunun derinliklerinden geliyorsa, o artık üsluptur” (Pamuk, 2012a: 309). Üslup da esere yansıtılmaması gereken imza, diğer bir deyişle kimliktir. Nakkaşlar için kimlik “...kültürel ve epistemolojik bir değer yargısıdır. Kimlik kusurdur; kusur da imza.” (Parla, 2013: 360). Yaptığı resme imza atan veya genel çizginin dışına çıkarak bir kusur işleyen nakkaş, kendini belli etmiş ve bir nevi övünmüş olur. Bu durum da nakkaşlıkta hoş karşılanmayan bir olaydır. Önemli olan nakkaşın kimliği değil; resmin sevgiye, Allah’ın renklerine saygıya, imana çağırmasıdır (Pamuk, 2012a: 71). Katil Zeytin, kahvehanede şeytanı resmederken ilk üslup sahibinin de şeytan olduğunu söyler: “İlk Şeytan’dır, ben diyen! (...) Şeytan’dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı’yı birbirinden ayıran da Şeytan’dır.” (Pamuk, 2012a: 329).

Nakkaşlar yaptıkları resme imza atmamakla, kimliklerini gizlemekle kendileri olamazlar, eski üstatları taklit ederek onların yolundan gitme usulüyle kendi

üsluplarını geliştiremezler. Böylece ortaya bir kimlik sorunu çıkmaktadır. Ancak Frenkleri taklit edip içlerinden geldiği gibi resim yaparlarsa yine kendileri olamazlar (Pamuk, 2012a: 444). Çünkü taklitten soğan sanat sonucu, kimliklerini kaybedecekler ve özgün olamayacaklardır. Pamuk, Osmanlı'nın Batıya özenmesi sonucu kendi değerlerini terk etmesi ve bir yandan da bu durumdan utanç duymasını nakkaşlar üzerinden verir. Bu duygu karmaşasını en net biçimde kişiliklerinde yaşayanlar nakkaşlardır. Nakkaşların bu genel ruh hali Zeytin karakterinden bildirilir: “Nakşettiğimiz resimlerde belli belirsiz bir günah fikri, bir dinsizlik gölgesi olduğunu, gizliden gizliye düşünseniz bile, bunu asla kabul edip söyleyemezsiniz. Çünkü bu sizi suçlayan Erzurumi düşmanlarınıza, softalara hak vermek olur. Öte yandan süttan çıkmış ak kaşık olduğunuzu da inançla söyleyemezsiniz, çünkü gizli, esrarlı, yasak bir şeyler yapıyor olmanın baş döndürücü gururundan, kibarca böbürlenmenizden vazgeçmek olur bu.” (Pamuk, 2012a: 449).

Nakkaşın, yaptığı eserde kendini belli etmemesi, kimliğini gizlemesi, üstatlar tarafından başka isimle çağırılması bir kimlik karmaşasına işaret eder. Bu kimlik sorunu içinde kalmış nakkaşlar roman boyunca Doğu ile Batı tekniğinin karşılaştırmasını yaparlar. “Doğu-Batı kesişmesinde yok olan ve var olan hep bir koşula, bir ihtimale, kaybolma, değişme, bir şeyin başka bir şeyin yerini aldığı süreçlere bağlanır. Katil Zeytin bu süreçlerin sanatçısıdır.” (Parla, 2013: 364). Zeytin karakteri, Doğu nakışı ile Batı resmi arasındaki üslup tartışmalarının, kendi içinde yarattığı karmaşaları cinayet işleyerek yansıtan bir karakterdir. “...yeni resme karşı hissettiği arzu ile geleneksel resmin kaybından dolayı duyacağı endişeler arasında bölünmüştür” (Doğan, 2014: 219). Üslubun kişilik değil kusur olduğuna inanan Zeytin, katil olmasında Enişte'yi sorumlu tutmaktadır: “Farkında olmadan senin yüzünden gırtlığımızı kadar günaha battık. Şimdi de bana, daha cesur ol, diyorsun. Senin yüzünden katil oldum ben.” (Pamuk, 2012a: 193). Enişte'nin kitabını, Padişah istediği için yapmaya başlar; ancak nakşın gitgide resim olmaya başlamasıyla bunun küfür işaretleri olduğunu anlar ve kendi içinde bocalar, huzursuzluk geçirip doğru ile yanlış arasında gidip gelir (Pamuk, 2012a: 281). Enişte'ye göre ise Zeytin, nakkaşlar arasında Frenk usulüne en hevesli ve uyumlu kişidir (Pamuk, 2012a: 296). Üstat Osman bunun yanlış bir değerlendirme olduğunu düşünse de, Zeytin'in karakterini

hep sinsi, karanlık ve gizli kapaklı olarak niteler (Pamuk, 2012a: 296). Zeytin, Frenk usulünün İslam'a aykırı olduğunu savunur savunmasına ama gizliden gizliye merak ettiğini de görürüz. Kafasındaki bu çelişkiler, Zarif Efendi'yi öldürdükten sonra iyice belirginleşir. "Hem üslubu bir çeşit soysuzluk, bir şerefsizlik gibi görüyorum, hem de içimi bir kurt kemiriyor. Bir üslubum olmasın istiyorum, ama Şeytan kışkırtıyor, merak da ediyorum." (Pamuk, 2012a: 452). Yalnız kaldığı zaman bir aynaya bakarak kendi resmini yapmayı dener, Venedikli ressamların bunu nasıl yaptığını merak eder, kendini onların yerine koymaya çalışır (Pamuk, 2012a: 325). Frenk usullerini taklit ettiğini Kara, Leylek ve Kelebek tarafından tekkede sıkıştırıldığında da itiraf eder. Bir yandan Frenkleri taklit ettiği için diğer nakkaşlara lanet ederken, diğer yandan savaş alanındaki ölülerin yüzlerini "Frenk portrecisinin yapacağı gibi" birbirinden farklı çizdiğini söyler (Pamuk, 2012a: 440). Zeytin, sanatsal anlamda Doğu ile Batı arasında yaşanan bunalımı temsil eden bir tiptir.

Doğu ile Batı arasında sıkışma durumunu ve aslında bir sınır olmaması gerektiği düşüncesini, "*Ben, Kadın*" adlı bölümde kimliksiz bir kadının ağzından okuruz. "Diyor ki kararsız kalbim, Doğu'dayken Batı'da, Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum. (...) Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu'yla hem Batı'yla keyif almak istiyorum." (Pamuk, 2012a: 403). Bu görüş, sanatın hem Doğudan hem de Batıdan etkilenirse daha da zenginleşeceğini dile getirir. Pamuk'un kendi sanat anlayışını yansıtır niteliktedir; iki tarafın birikiminden de yararlanarak zengin bir sanatsal ifadeye ulaşmak.

*Kar* romanında Ka'nın kimlik bunalımları, taşralı olup da taşralılara yukarıdan bakmaktan gelir. Kendisi İstanbul'un burjuva çevresinde büyüdüğü için Batıya yakın, Batılılaşmış olmasına rağmen Batının gözünde taşralıdır. Avrupa'da on iki yıl kaldıktan sonra Kars'a gittiğinde orayı taşra olarak görür. Bu da çift katmanlı bir kimlik oluşumuna sebep olur. Romanın girişindeki epigraflar da bu duruma işaret eder niteliktedir. Örneğin Joseph Conrad'ın "İçimdeki Batılı huzursuz olmuştu" ve Robert Browning'in "Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına/Dürüst hırsıza, şefkatli katile/Batıl inançlı ateiste" alıntıları Ka'nın durumunu belirtir. Müslüman bir ülkenin en kenarında kalmış taşra şehrine giden ateist Ka'nın dinsel sıkıntıları, Avrupa'dan Kars'a gelmiş Ka'nın kimliksel sıkıntıları ile katmanlaşır. "Romanın başkahramanı

Ka, ister Kars ister İstanbul isterse Frankfurt olsun her yere yabancıdır, bu yüzden de her yerde yalnız ve sürgündür. Ka'nın yıllarca Frankfurt'ta yaşamasına rağmen Almanca öğrenmemesi, Almanya'da ne Almanlarla ne de göçmen Türklerle bir bağ kuramaması, Kars'ta züppe ve sosyetik bir İstanbullu olarak görülmesi, İstanbul'da ise oraya giden bir yabancından farkının kalmaması bu 'yabancılaşma', 'yersiz yurtsuzluğun' değişik tezahürleridir" (Doğan, 2014: 239). Ka'nın bulunduğu noktayı Kadife de açık bir şekilde dile getirir: "Kendini beğenmiş, Avrupa görmüş kolejli halinle sakın küçümsemeye kalkma onu. (...) Unutma, hayran olarak taklit ettiğin Avrupalıların umurunda bile değilsin sen." (Pamuk, 2013d: 234). Aynı durumu, Ka'nın yabancılaşmışlığını bir kez de Lacivert'in ağzından duyarız: "İster burada, ister sevgili Avrupa'nda, onları taklit ederek bir sığıntı gibi yaşayacaksın" (Pamuk, 2013d: 364). Ka'nın bu taşralı olup taşrayı küçümseme hali, Z. Demirkol tarafından tüm aydınlara genellenir. "Senin gibi aydınlar ise ne istediklerini hiç bilmedikleri için beni hasta ediyorlar. Demokrasi diyorsunuz, sonra gidip şeriatçılarla işbirliği yapıyorsunuz. (...) Avrupa diyorsunuz, Batı düşmanı İslamcılara yağ çekiyorsunuz... (...) Kendi fikrinle vicdanınla davranmıyorsun da, burada bir Avrupalı nasıl davranırdı onun gibi yapayım diyorsun! Ama Avrupalı bile olamıyorsun!" (Pamuk, 2013d: 369-370).

Ka'nın Şeyh karşısındaki hali, dinsel temelli kimlik bunalımına örnek olarak verilebilir. Taşralı olduğunu, hatta daha çok taşralı olmak istediğini, karlar altında unutulmak istediğini söylerken aklının bir yanı hâlâ Batılı (bambaşka biri) olarak işler (Pamuk, 2013d: 103). "Ben hem Batılı olup, hem de inanabilmek isterdim" (Pamuk, 2013d: 150) cümlesi Ka'nın arada kalmışlığını net bir biçimde vurgular. İnanç meselesinde Sunay, "aklı Avrupa'da, gönlü imam hatipli militanlarda" (Pamuk, 2013d: 215) olduğunu belirttiği Ka'ya, inanmaya başlasa bile meselenin toplumun tamamı gibi inanmak olduğunu belirtir. "Bambaşka bir hayat yaşayıp aynı Allah'a inanamazsın" diyerek toplumla bir olmaya işaret eder (Pamuk, 2013d: 213). İpek de inanmaya başlamanın herkes gibi olmak, halka benzemek demek olduğunu belirtir (Pamuk, 2013d: 98). Ancak Ka kendisini ait hissetmediği toplumla bir olamaz. O farklıdır, yabancıdır. Bu nedenle inanç, onun için bir sorundur. "Huzuruna çıkmam için ayakkabılarımı çıkarmam, birilerinin elini öpüp dizlerimin üzerine

çökmem gerekmeyen bir Allah istiyorum ben. Benim yalnızlığımı anlayacak bir Allah. (...) Yalnız olduğum için Allah'a inanamıyorum, Allah'a inanmadığım için de yalnızlıktan kurtulamıyorum.” (Pamuk, 2013d: 103). Ka, bu ikilemlerden, sıkıntılardan, bunalımlardan kurtulmanın yolunun “geleneğe uyumlu ve bütünleşmiş bir hayattan geçtiğinin farkındadır; ama artık sahip olduğu ve silip atamayacağı modern bilinci bunu imkânsız kılar” (Doğan, 2014: 243).

Kars'ın yerel gazetesinde kendisi hakkında çıkan “*Kars'ta Bir Allahsız*” başlıklı yazıda da Ka'nın kimliğine dair söylemler vardır: “Alman parasıyla besleniyor olmak sana bu milletin inançlarını ayaklar altına alma hakkını vermez! Yoksa bir Türk olmaktan utandığın için mi asıl adını gizliyor da ecnebi taklidi uyduruk Ka ismini kullanıyorsun?” (Pamuk, 2013d: 308).

### 1. 3. 1. Orhan Pamuk'un Romanlarında Milliyetçi Yaklaşımlar

Orhan Pamuk'un romanlarında kimlik sorunlarının, sadece karakterlerin özel sorunları olarak değil, toplumun belli bir kesiminin de kimliğini kaybetmesi olarak sunulduğu görülür. Toplum, kendi değerlerini kaybederken Batılı değerleri kabul eder; ancak tamamen Batılılaşmamanın sonucundaki arada kalmışlıkla kendisine yabancılaşır, ikilemde kalır. Bu ikilem, romanlarda bazı karakterlerin milliyetçi hareketlere yaklaşması ile yakından ilişkilidir. Kendi değerlerini kaybettiğini ve Batının da yukarıdan bakan tavrını onaylamayan bu kişiler, Türk milli değerlerini korumak amacıyla Batıya düşman olur ve milliyetçiliği savunur. Milliyetçilik sonucu kimliği ile gururlanma ve Avrupalı olmamak ile övünme durumu da ortaya çıkar. Bu tepkiselliği Oğuz Atay şöyle dile getirir: “Ya çocuksu gururumuz! Beğenilmezsek hemen alınıyoruz, Batılılara iftiralar ederek kendimizi temize çıkarmak için didiniyoruz. İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz.” (aktaran Doğan, 2014: 236).

Türk milliyetçiliği, Batıya karşı bir savunma olarak ortaya çıkmıştır ve Pamuk, romanlarına bu durumu yansıtmıştır. Batının sürekli bir düşman olarak

görülmesi, Türkiye'ye karşı oyunlar oynadığı düşünülmesi “kumpas teorilerinin” gelişmesine yol açmıştır. Batının karşısında Doğuyu savunan karakterler bu teorilerin arkasına sığınır. Çağlar Keyder, *Modernizm ve Kimlik Sorunu* adlı yazısında Türk milliyetçiliğine değinmiştir: “İdeoloji alanında, dolayısıyla da Türkiye'nin kimlik sorunları düzleminde, Osmanlı'dan bu yana en etkin omuş proje şüphesiz ki milliyetçiliktir. (...) Bir yandan modernleşmeyi hedefleyen, bir yandan ise oryantalist-sömürgeci söyleme karşı kültürel özgünlük savunusu yapan milliyetçilik sürekli bu ikilemi yaşamaya mahkumdu. Devletin resmi ideolojisi işlevini üstlenen Türk milliyetçiliği bu gerilimi bariz bir şekilde sahnelemektedir.” (aktaran Gökner, 2006b: 327).

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Muhittin'in değişimi Ömer ile Refik'ten çok başka bir yönde gelişmiştir. İyi bir şair olamazsa intihar edeceğini iddia eden Muhittin, zamanla çevresini değiştirmiş ve milliyetçi akıma katılarak Türkçü dergilerde şiir yazmaya başlamıştır. Hayatındaki boşluğa bu şekilde bir anlam verdiğini, artık bir amacı olduğunu düşünen Muhittin zamanla değişir, Refik ile Ömer'den uzaklaşır. Batılılaşma yanlısı kişilere bir öfke duymaya başlar. Refik'i ve ailesini her zaman üst tabakada gördüğü için içten içe, tüketemediği bir öfkesi vardır. Beşiktaş'ta bir meyhanede Refik'i beklerken de genç şairlere bunu şöyle belirtir: “Nişantaşlıdır o. Yukarıdan geliyor sizin anlayacağınız. Zaten bu Beşiktaş hep altta kalmıştır.” (Pamuk, 2013a: 241-242). Refik geldiğinde ise, onun bu bayağı meyhaneye geldiği için kendine kızdığını zanneder.

Muhittin'in kendisine anlam katacak arayışlarında karşılaştığı Mahir Altaylı, Türkçülüğün önemli olduğunu ve hayatındaki eksikliğin bu olduğunu etkili bir şekilde anlatınca Muhittin kendisine inarak dergisine katılır. Mahir Altaylı'nın Avrupa şiirini küçümseyici sözleri özellikle önemlidir: “Şiir diye beğendiğiniz şeyler de, kitabınızdan anladım, orada Avrupalılar tarafından yazılan çirkin şeyler... Baudelaire değil mi? Çürümüş, esrarkeş bir Fransız!” (Pamuk, 2013a: 314). Altaylı'nın bu fikirlerinde ve Türkçülük ideolojisinde, dönemin siyasi koşullarının önemi göz önünde tutulmalıdır. Özellikle Fransızların Hatay'daki durumları milliyetçilik hareketine hız kazandırmış, belli kesimlerde Fransız düşmanlığı başlamıştır. Altaylı'nın Muhittin'de eleştirdiği tek şey Fransız şiirine olan sevgisi

değil, aynı zamanda düşünceli bir yapıda olmasıdır. “Burada düşünen yalnız kalır... Burada duygulanmadan düşünmek sapıklıktır... Hem her şeyi aklımızla nasıl kavrarız? Yaradılıştan bize yalnız akıl verilmemiş. Duygularımız da var!” (Pamuk, 2013a: 317). Burada Altaylı'nın sözleri, Batının “akıl”, Doğunun ise “duygu” olduğu anlayışını hatırlatır. Oryantalist tavra göre Doğu düşünemez, bilimsellikten uzaktır, duygularıyla hareket eder. Altaylı da düşünmenin sapıklık olduğunu söyleyerek oryantalist fikre katkıda bulunur. Muhittin de yavaş yavaş bu fikirlere kendini kaptırarak Batı kültürünün kendisini zehirlediğini düşünmeye başlar (Pamuk, 2013a: 490). Kendisini izleyen iki genç şaire Refik'i anlatırken de Batılılaşmış Türk tipini şöyle betimler: “Gene kafası karışmış, ayağı yere basmayan, aynı amaçsız, ilkesiz, iradesiz ve en önemlisi hedefsiz Türk aydını... Ya da Türkiye’de yaşayan Frenk aydını...” (Pamuk, 2013a: 492). Zamanla hem Ömer’i hem Refik’i küçük gören bir tavır takınır: “Zavallı fatih çağdaş, ama yaşadığı memleket çağdaş değil ki... Neydi Refik, sen daha iyisini bilirsin? Yaşadığı memleket aydınlık değil demek lazım, değil mi?” (Pamuk, 2013a: 523). Muhittin bu cümlesinde “*çağdaş fatih*” diyerek Ömer’le alay ederken, “*aydınlık memleket*” göndermesiyle de Refik’in ağzından düşmeyen “aydınlanma” kelimesine dikkat çeker.

*Sessiz Ev* romanında, Politik düşüncelerini sağlam bir temele oturtamamış Hasan karakteri, tıpkı Fatma Hanım gibi dönemin insanlarını itici bulur, değer yargılarını yitirdiklerini düşünür. İki de insanların materyalistleştiklerini, buna bağlı olarak da değersizleştiklerini düşünür. “Bu bakış açısından materyalizm, ideal ve manevi değer yoksunluğuyla özdeşleştirilmektedir” (Doğan, 2014: 136). Avrupa’yı ders kitaplarında tanır: “İngilizmiş bunlar, ütülü ceketleri ve kravatları var, sokakları da tertemiz. Biri oturuyor, öteki kalkıyor, derken bizim kibritlere benzemeyen bir kibrit kutusunu masanın üstüne, altına, içine, yanına koyup koyup duruyorlar” (Pamuk, 2013b: 104). Hasan, vaktini milliyetçi gençlerle geçirir ve Türkiye’nin dışındaki her ülkeyi, her gelişmeyi Türkiye için bir kumpas/oyun olarak değerlendirir. “Birden her şeyi anneme anlatayım dedim: Dünyayı, büyük devletlerin oynacağı olduğumuzu, komünistleri, materyalistleri, emperyalistleri, ötekileri ve eskiden bizim uşağımız olan milletlere bugün nasıl el açmak zorunda bırakıldığımızı” (Pamuk, 2013b: 142). Hasan’ın bu cümlesinde, eski Osmanlı’nın

kudretli dönemlerine duyduğu özlem gizlidir. Şimdi el açılan ülkeler (Avrupa), o zamanlar Osmanlı'nın kölesi durumundayken çeşitli gelişmeler sayesinde çok ileri konuma yükselmiştir ve Hasan da milliyetçi düşüncelerin etkisiyle bu durumu gurur meselesi haline getirmiştir. Batılı ülkelerden Türk kültürüne yerleşen kavramları o kadar yabancılar ki “sekreter” yerine “Müslüman yardımcı kız” demeyi uygun görür (Pamuk, 2013b: 190).

Hasan'ın içlerine katıldığı milliyetçi gençlerden Mustafa bir konuşma yapmaktadır: “...dünya iki süper devlet tarafından bölüşülmek isteniyor ve Yahudi Marx yalan söylüyor, çünkü dünyaya yön veren onun sınıf savaşı dediği şey değil, milliyetçiliktir, en milliyetçi de Rusya'dır ve emperyalisttir.” Bu cümlelerden sonra dünyanın merkezinin Ortadoğu, Ortadoğu'nun en önemli bölgesinin Türkiye olduğunu söyler, kendilerine “...barbar Türk'ün geçtiği yerde ot bitmez, diyen kalleş, iftiracı, emperyalist Avrupalıya” cezasını verebileceklerini anlatır (Pamuk, 2013b: 164). Hasan ve arkadaşlarının bu tavırlarının altında yatan neden, bilimsel olarak gelişmiş Avrupa karşısında düşülen durumun reddidir. Bu reddediş, milliyetçi gençlerde bir karşıt tepki oluşturma temelinde kendini gösterir. Karşıt tepkinin oluşmasında Batılı ülkelerin oryantalist yaklaşımlarının etkisi vardır. Oryantalist yaklaşımla Doğuya atfedilen olumsuz özelliklere bir itirazdır bu.

*Kara Kitap*'ta gazeteci Neşati ile Galip arasında, Celâl hakkında bir konuşma geçer. Neşati, bir zamanlar askeri darbe planladıklarını, ancak Celâl yüzünden her şeyin bozulduğunu anlatır. “Sonuç: Gördüğün gibi hâlâ sürünüyoruz, Avrupalılardan utandığımız için de, arada bir oy veriyoruz ki, yabancı gazeteciler gelince artık onlara benzediğimizi gönül rahatlığıyla söyleyebilelim. (...) İngiliz televizyoncular Celâl Efendi'yle değil benimle konuşmak isteselerdi, onlara Doğunun, daha onbinlerce yıl mutlulukla nasıl Doğu kalabileceğinin sırrını anlatırdım.” (Pamuk, 2013c: 321). Neşati, Doğunun “kurtuluşunu” planlanan ama gerçekleşmeyen darbeye bağlamıştır ve gerçekleşmemesinden Celâl'i sorumlu tutar. “Kurtulabilirdi bu millet, hatta bütün Doğu, ama senin Celâl amcan, amcanın oğlu, onu kendi hırsları için sattı.” (Pamuk, 2013c: 322).



Kendini Avrupa'dan ayırarak Doğulu olmak ile gururlanan karakterler *Kar* romanında sıklıkla karşımıza çıkar. İstanbullu Ka'ya yöneltilen eleştiriler ve savunmalar aslında genel olarak tüm Batılılaşmış aydınlara ve Avrupa'nın kendisine yöneltilir. Bu durum özellikle Lacivert'in demecinde ve Asya Oteli'ndeki toplantıda görülür. Lacivert, Batıdaki demokrasiyi Kars'taki darbe ile ilişkilendirerek eleştirir. “Kendi büyük keşfi demokrasiye Allah'ın sözünden çok inanır gözüken Batı, Kars'taki bu demokrasi karşıtı askerî darbeye karşı çıkacak mı? (...) Yoksa önemli olan demokrasi, özgürlük ve insan hakları değil, dünyanın geri kalanının Batıyı maymun gibi taklit etmesi midir? (...) Bir de Batı dışında, dünyanın geri kalanına seslenmek istiyorum: Kardeşler, yalnız değilsiniz...” (Pamuk, 2013d: 238). Lacivert, kendi toplumunu Batının dışında kalmış halklar ile birleştirir ve Batının karşısında bir duruş sergiler. “Bir tek Batı ve bir tek görüşleri vardır. Öteki görüşü biz temsil ediyoruz.” (Pamuk, 2013d: 238) diyerek de bu düşüncesini sağlamlaştırır. Kendisini, geri kalmış diğer halkları gururlu bir şekilde Batının görüşüne de Batıya da karşı tarafta konumlandırır. Gururunu ileride daha açık bir şekilde gösterir: “Kendimi Batılılara hoş göstermek için şarap içemem. (...) Benden korkmasınlar da işimi görsünler diye onlara benzemek için çırpınamam. Allahsız ateistlerle birlikte bize acısınlar diye de bu Batılı Hans Hansen'in kapısına yüz süremem.” (Pamuk, 2013d: 239). Toplantıda da bu tutumunu sürdürür: “Avrupa benim geleceğim değil. (...) Yaşadığım sürece onları taklit etmeyi, onlara benzemediğim için kendimi aşağılamayı hiç düşünmüyorum.” (Pamuk, 2013d: 283). Lacivert, Avrupalıların gözünde küçük görüldüğünün, İslam'ı benimsediği için aşağılandığının farkındadır fakat kendisi, Doğulu Müslüman kimliğini aşağıda konumlandırmaya niyetli değildir. Bu kimliği ile gurur duymayı tercih etmiştir. Bu tepki, Batının oryantalist yaklaşımına karşı bir tepkidir. Yine aynı toplantıdaki delikanlı, bu gururunu daha hararetli bir şekilde dışa vurur. “Biz aptal değiliz! Fakiriz biz yalnızca! Bu ayrımın yapılmasını istemek hakkımız. (...) Tek tek yoksullara belki acınır ama bir millet fakir olunca bütün dünya hemen o milletin aptal, kafasız olduğunu, tembel, pis ve beceriksiz bir millet olduğunu düşünür ilk. Onlara acınacağına, gülünür. Kültürleri, töreleri, âdetleri gülünç bulunur. Daha sonra bazen bu düşüncelerinden utanırlar da gülmeyi bırakıp o millettten göçmen işçiler yerleri siliyor, en berbat işlerde çalışıyorsa isyan etmesinler diye onların kültürlerini ilginç buluyormuş, hatta

eşitmişler gibi bile davranırlar.” (Pamuk, 2013d: 288). Bu konuşma ile Kürt genci, Batının oryantalist tavrının tamamını özetler nitelikte noktalara değinmiştir. Herhangi bir milletin adını vermeden konuşsa da Batının Doğuya yaklaşımını özetlemiştir. Konuşmasının devamında da gururunu açıkça belli eder: “...sokakta karşılaşacağım ilk Batılı adam da iyi biri çıksa ve beni aşağılamasa bile, bu sefer ben sırf Batılı olduğum için bu adamın beni küçümsediğini zannedip huzursuz olacağım. (...) O zaman aşağılanmamak için yapılacak tek şey, bir an önce onlara onlar gibi düşündüğünü kanıtlamak. Bu da hem imkânsız, hem daha da gurur kırıcı bir şey” (Pamuk, 2013d: 290). Başka bir genç ise daha kesin ve mağrur bir şekilde Avrupalı olan her şeye karşı çıktığını, Avrupalı olmayan yanı ile gururlandığını, onlar modernse kendisinin saf kalacağını belirtir (Pamuk, 2013d: 291).

*Yeni Hayat* romanında başkarakter Osman’ın gittiği kasaba ve şehirlerdeki taşralı insanın ekonomik durumları ve Batılı ticari ürünlere tutumları önemli yer tutar. “İktisadi ve toplumsal anlamda eski konumları sarsılan ve küresel sisteme ayak uyduramayan küçük esnaf ve tüccarlar, taşralı tepkisel ideolojilerin verimli tarlaları” haline gelir (Doğan, 2012c: 193). Bayiler toplantısını düzenleyen kişi, Büyük Kumpas’a takılı kalmış Dr. Narin, “bizi yok eden yabancı uygarlıklara” ve Batıdan gelen eşyalara savaş açmış bir karakterdir (Pamuk, 2012c: 84). Steinfeld, Dr. Narin’i “pastoral coğrafyaların efendisi, en tehditkâr taşra beylerinden biri” olarak tanımlar (Steinfeld, 2006: 342). Gökner’a göre ise Dr. Narin Batı yönelimli modernleşme tarihini tersine çevirmeye çalışan bir karşı-Atatürk’tür (Gökner, 2006b: 335). Dr. Narin’in ileri sürdüğü Büyük Kumpas, Batılı ülkelerin emperyalizmine işaret eder. “Küresel iktisadi ve kültürel hegemonya karşısında kendini kapana sıkışmış hisseden taşralı halet-i ruhiyenin ürettiği her türden paranoyak komplo teorisi” romanın temlinde önemli bir yerdedir (Doğan, 2014: 193). Dr. Narin bu komplo teorilerini en uç sınırdan yaşamaktadır. Öyle ki, matbaanın Batıdan gelmiş bir teknoloji olduğu için basılan tüm kitaplara düşmandır. Düzenlediği bayiler toplantısı sahnesinde Orhan Pamuk, “...Batılılaşmacı (teknoloji/bilim/kültür), dinsel (İslam) ve Kemalist (milliyetçilik) güçlerin ironik bir sentezini tasvir eder” (Gökner, 2006b: 336). Toplantıda ilk göze çarpanlar Batıdan örnek alınmış ancak sonradan eklenmiş yerel unsurlarla milli değerleri barındıran garip icatlardır. Örneğin “bir hamlede bütün bir

minare, müezzin, hoparlör be Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle saf dışı bırakan kurgulu saat” vardır (Pamuk, 2012c: 87). Bu saatte guguklu saatin kuşunun yerine namaz vakitlerinde “Allah uludur!” diyen bir imam ve saat başlarında “Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!” diyen bir beyefendi görülür. Bu saat imgesi, Batının teknolojisinin yerli unsurları ile birleştirilmiş, Batı kapitalizmine bir çeşit karşı çıkış olarak sunulmuştur. Başka bir yerelleştirme hareketi de, iskambil kâğıtlarındaki papaz yerine *şeyh*, vale yerine *kul* çizen ve kahvehanelerde bu destenin kullanılması gerektiğini söyleyen karakterde görülür (Pamuk, 2012c: 90). “Eski değerlere, mütevazı, markasız eşyalara dönüş amacıyla icat edilenler, daha icat sırasında Ağrı Dağı’na çoktan ulaşmış bir modernlikten ilham almıştır” (Steinfeld, 2006: 343). Artık farkında bile varılmayan Batılı ürünler veya çeşitli ayrıntılar, Batının biliminin sonucundaki ürünlerin Türkiye’de de çoktan yerleşmiş olduğunu, Batının üstünlüğünün açık olduğunu gösterir. Başta Dr. Narin olmak üzere taşralıların orijinale, asıl olana dönme isteği romantiklerin tavrına yakındır. Yabancı unsurlardan sıyrılıp milli değerlere dönmek, saf kalmak düşüncesi ütöpk bir romantizmi yansıtır (Pamuk, 2012c: 196).

Yerli unsurları korumaya kendilerini adanmış bu bayi temsilcileri, Batıya karşı milliyetçi bir tavır takınır ve Batılı unsurları ısrarla yok ederler. Kapitalizmin tüm dünyaya yayılmış *tek tiplendirici* özelliğini yıkmak isterler. Bay Baykuş takma isimli karakter ise bir kabullenme içinde olduğunu gösterir: “Artık kendimiz olmamıza imkân yok. Bunu ünlü köşe yazarı Celâl Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor. Her taşın altından onlar çıkıyor, Amerikalılar. Kendimiz olamayacağımızı anlamak, evet bir kederdir; ama bu olgunluk bizi felaketlerden de korur. Ne yapalım yani, oğullarımız torunlarımız da bizi anlamayıversinler... Medeniyetler kurulur, medeniyetler yıkılır.” (Pamuk, 2012c: 93). Bu kabullenişin ardından Bay Baykuş milliyetçi yaklaşımları da eleştirir: “Kurulurken sen kurulacağına inan da, yıkılırken oyun bozan borazan çocuk gibi silaha sarıl. Bütün bir halk başka bir kimliğe bürünürken sen bunların kaçını öldüreceksin?” (Pamuk, 2012c: 93).

Kaymakamın toplantı için hazırladığı bildiri ise iddialı bir Batı karşıtlığı içerir: “Ne istiyorlar? Yüzlerce yıllık camileri, mescitleri, bayramlarıyla dinine,

peygamberlerine, şeyhlerine ve Atatürk heykeline bağlı kasabamızın kutsal bildiği her şeye küfretmek mi? Hayır biz şarap içmeyeceğiz, hayır bize Coca Cola içiremezsiniz, puta, Amerika'ya, şeytan'a değil, Allah'a taparız! (...) Şerefsiz yaşamaktansa onurlu ölmeyi istiyoruz.” (Pamuk, 2012c: 100). Batının üstünlüğüne ve ekonomik dayatmalarına karşı bir tepki savunma niteliğindeki bu açıklamada açıkça görülür. Kaymakamın bu bildirisine göre Batıdan gelen her şey İslam birliğinin ve Türklüğün düşmanıdır. Orhan Pamuk, “fanatizmin şiddetini ve kabalığını yumuşatmakla birlikte, bu fanatizmi dünyanın haysiyetsiz gidişine karşı bir isyan olarak görmektedir” (Steinfeld, 2006: 342).

#### **1. 4. Oryantalizmin Sanat Dallarına Etkisi ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Sanatsal Açıdan Doğu-Batı Karşıtlığı**

Batı'nın teknoloji ve bilim alanındaki ilerlemeleri her alana sıçramış ve Batıdaki sanatın gelişimini de etkilemiştir. Edebiyat, resim, mimari gibi alanlarda Batının geçirdiği aşamalar Doğuda yerleşmiş sanat anlayışından çok farklı olmuştur. Doğunun, Batıyı örnek alması sanatsal alanları da etkileyerek Batı sanatı bir norm haline gelmiş ve güzelliğin standardına dönüşmüştür. Özellikle edebiyat ve resim alanlarında Batıya “yetişmeye” çalışan Doğu sanatı kendi özelliklerini yavaş yavaş beğenmemeye ve terk etmeye başlamıştır.

Orhan Pamuk edebiyat başta olmak üzere sanatı romanlarında önemli bir konu hâline getirerek derinlemesine tartışmıştır. Hem Doğu hem Batı sanatından beslendiğini söyleyen Pamuk'a göre sanat etkileşime açık olmalıdır. Romanlarında özellikle üzerinde durduğu sanatsal karşıtlıklar resim, sinema ve edebiyat dallarında olmuştur. Resim ve edebiyat üzerinde söylemlerinde bir taraf tutmadan Doğu ile Batıyı karşı karşıya getirirken sinema dalında Türk sinemasını eleştiren bir tutum takınır.

Özellikle *Benim Adım Kırmızı* romanında görülen sanatsal ayırımı, Batı sanatını istemeyen ve günah sayan Doğulu kesimler dikkat çeker. On altıncı yüzyılın

sonlarında geçen olay örgüsünde nakkaşhaneler ile yeni yükselen Rönesans resim sanatı iki kutup olarak işlenir. Bu iki kutbun resme bakış açıları karşılaştırılır. Roman boyunca Doğunun tek boyutlu resimlerinin sanatçıları nakkaşlar ile Batının portrelerini yapan ressamlar arasındaki kıyaslama sürer. Batı ile Doğu resimlerindeki en önemli üç farka roman boyunca işaret edilir: resimdeki kompozisyon merkezi, derinlik algısını oluşturan perspektif ve tasvirde detaya inme (Doğan, 2014: 211). Bu karşılaştırmada dinî etkenler önemlidir çünkü Batının üç boyutlu sanat anlayışı Doğu’da Allah’a şirk koşmak ile birdir. Doğulu nakkaşlara göre resim bir hikâyenin parçasıdır. Resmin amacı, bir kitabın bir meclisini aktarmaktır. Hikâye olmadan bir resmin neyi anlattığı bilinmeyeceğinden huzursuzluk yaratır, dayanağı yoktur. Batılı ressamların resimleri böyledir, bir hikâyeden bağımsızdırlar. Bu durum romanda sıklıkla karşımıza çıkar: Batıdan çıkmış bir sanat eserine bakan nakkaşlar, onun temsil ettiği meclisi bilemediklerinden o resmi eksik sayarlar.

*Benim Adım Kırmızı*, Doğunun imana dayalı bütüncül sanat anlayışı ile Batının parçalı sanat anlayışının çatışmasının romanıdır. “Bence bu kitapta temel sorun Doğu-Batı değil, nakkaşın çilesi, sanatçının derdidir. Sanat, hayat, evlilik, mutluluktur bu kitabın konusu. Doğu-Batı arkalarda bir yerde gezinir.” (Pamuk, 2011a: 166). Arkalarda gezinen Doğu-Batı karşıtlığı resim alanında belirginleşir. Nakkaşlar arasında Batılı tarzda resim yapma veya resme imzasını atma tartışmaları arasında gezinen Pamuk, Batı resim sanatının bir ölçüt/ideal olarak alındığı günümüzde Doğu sanatının “ilkel” gelmesini eleştirdiğini belirtir. “...bu zarif gelenek gaddarca, tarihin acımasız gücüyle, Batı resminin bambaşka bir gücü ve portre resminin çekiciliği yüzünden ve onların yöntemleri daha cazip geldiği için, yok olup gitmiştir. Bu unutulmanın fecaati ve kederi üzerinedir kitabım aslında.” (Pamuk, 2011a: 175).

Doğu ile Batı sanatı arasındaki fark, aslında ressamlar ile nakkaşların hayata bakışlarındaki farkı yansıtır. Batılı ressam ile Doğulu nakkaşın hayata bakış açıları farklıdır. Doğulu nakkaş, sanatı Allah için yapar, sanatın temelinde din vardır. Batılı ressam ise dini düşüncelere dayanarak değil, maddeyi temel alarak resim yapmaktadır. Buna bağlı olarak ressam iyi bir resim yaptığında imzasını atarak kendisini belli eder, oysa nakkaş yaptığı resimde hiçbir şekilde iz bırakmamalıdır

çünkü nakış kendisinin değil Allah'ındır. “Üslûp’u sanatın ağırlık merkezi yapan Batıya özenip, üslûbu ayıp sayan, nakışı nakkaşın değil, Allah’ın nakışı sayan Doğuya terk etmek bir temel sorunsal oluyor sonunda.” (Aytaç, 2012: 419).

Romanın kilit noktasında, padişahın Enişte Efendi’ye yaptırdığı kitap vardır. Bu kitap, Frenk usulleri kullanılarak yapılacak, Venedik Doç’una hediye edilecek ve Padişah’ın gücü sanatsal temelde kanıtlanmış olacaktır. Enişte Efendi, resmettiği şeylerin, Padişah’ın bütün âlemini temsil etmesini amaçlarken Frenklerin resim tarzının kullanılmasını ister ki Venedik Doç’u, Osmanlı’nın sanatta da Batıdan üstün olduğu görülsün (Pamuk, 2012a: 34). Bu resimdeki öğeler Frenk usulüne göre çizilmelidir ki “...Venedikli Doç, nakkaşları bizim gibi görüp resmetmeye başladığına göre, Osmanlı bize benzemeye başlamış desin, Padişahımızın gücünü ve dostluğunu kabul etsin.” (Pamuk, 2012a: 305). Romandaki gelişmeler hep Doğu ile Batının birbirine geçirildiği bu kitabın çevresinde dönmektedir.

Doğunun resim sanatına bakış açısına göre resim, bir hikâye için özel olarak yapılmalı ve o hikâyeyi tamamlamalıdır. Hikâyede hayal edilmesi zor bir yer var ise resim imdada yetişir (Pamuk, 2012a: 35). Aynı şekilde resim de bir hikâyeye ihtiyaç duyar, tek başına var olamaz. Batıdaki resim anlayışı ise bir resmi hikâyeye oturtmadan da var edebilmektir. Doğu’daki sanatçılara göre Batılı resimler bir hikâyeye dayanmadığı için zamanla puta dönüşürler, duvara asılıp önünde secde edilir. Portreler karşısında hikâye ile resmin ilişkisini sorgulayan Enişte Efendi de şu sonuca varmıştır: “Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi.” (Pamuk, 2012a: 36). Enişte, Batılı resmin bu özelliğinden çok etkilenmiştir. Resmin kendi varlığının anlamı olmasını, kişinin çeşitli kıyafetler ve nişanlarla değil de bire bir kendisiyle kâğıda aktarılmasını büyük bir hüner olarak karşılamıştır. Venedik’te gördüğü hepsi birbirinden farklı portrelerin renklerine, anlamlarına, çeşitlerine ve hoşluğuna hayran olmuştur (Pamuk, 2012a: 125). Enişte Efendi’ye göre Venediklilerin bu portreleri yaptırmalarının nedeni, bir tanık ve hatıra istemelerinin yanı sıra güçlerini ve herkesten farklı olduklarını göstermektir (Pamuk, 2012a: 125). Bu resimlere bakanların bir korku hissetmesi de portrelerdeki insanların bu güç ve zenginlikleridir. Bu noktada, Doğulu birinin Batı resminin karşısında korktuğuna tanık oluruz. Bu

durum bir anlamda, resim alanında Batının üstün olması savının desteklenmesidir. Korkutucu, şaşkınlık uyandırıcı bir üstünlüktür bu. Portreleri ve üç boyutlu resimleri küçük gören Doğulu karakterler olsa da, sık sık “Batının resmi geleceğin resmidir” savı ile Batının sanatsal üstünlüğü kabul edilmiş olur. Doğu nakşının geleceğinin olmamasını ilk kez Zeytin’in dilinden okuruz: “Üstat Osman’ın Heratlı eski üstatlardan mülhem nakşının bir geleceği olmadığını hissettim. Bu öyle çirkin bir düşünceydi ki korktum kendimden.” (Pamuk, 2012a: 189). Aynı düşünceyi daha sonra Enişte Efendi’den, fakat bu sefer destekleyici ifadelerle duyarız: “İleride bir gün, herkes onlar gibi resmedecek. Resim deyince bütün cihan onların yaptığı şeyi anlayacak! (...) Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar.” (Pamuk, 2012a: 197). Kara da bu ileriye dönük tahmini Üstat Osman’dan öğrenmiştir: “Frenk üstatlarının usulleri tüm cihana yayıldığı için, bundan sonra artık ‘şahsi özellik’, ‘üslup’ diye övünülerek ortaya çıkacağını da gösterdi. Bundan sonra, kusurlarıyla övünen aptallar yüzünden âlem daha renkli, ama daha aptal ve elbette çok daha kusurlu olacak.” (Pamuk, 2012a: 429). Orhan Pamuk bu satırlarda, Doğu nakşının bugününe işaret eder gibidir. Artık minyatürler tamamen unutulmuş ve Doğu dünyası, Batı sanatını bir norm kabul ederek örnek almaya başlamıştır. Bu örnek alma durumu ile beraber Osmanlı’nın Batıya hiçbir zaman yetişemeyeceği düşüncesi de romanda yer alır. “Eğer rahmetli Enişte’nin ve Padişah’ın istediği gibi, Frenk üstatlarını taklide kalkarsak, Zarif Efendi gibiler ve Erzurumiler değilse, içimizdeki haklı korkak tutacak bizi, sonuna kadar gidemeyeceğiz. Şeytana uyup, sonuna kadar gidip, bütün geçmişe ihanet edip b,r üslup ve Frenk tarzı bir kişilik edinmeye kalkışırsak da, benim şu kendi resmimi yapmaya hünerimin ve bilgimin yetmeyişi gibi, bir türlü başaramayacağız bunu.” (Pamuk, 2012a: 455). Batılıların sanatı örnek alınsa bile ona yetişebilmek için asırlar geçmesi gerektiğini itiraf eden de Zeytin’dir (Pamuk, 2012a: 455).

Doğu ile Batı resminin temelinde yatan fark, oryantalizmde sürekli dile getirilen mana-madde farkıdır. Doğu manayı, ruhu ifade ederken onun zıddı olan Batı ise maddeyi ve akli temsil eder. Resim sanatında da Doğulu nakkaşlar, Allah’ın

âleminin manasını aramak için resmederler. Batılı ressamalar ise gerçekte var olan bir maddeyi, kişiyi, nesneyi tuvale yansıtırlar. Bu mana-madde karşıtlığının en iyi örneğini, bir ağaç resminin dilinden okuduğumuz “*Ben Bir Ağacım*” bölümünde görmek mümkündür. Ağaç Frenk usullerinden bahseder, ağaç resmini gerçekçi yapmaya önem verdiklerini söyler. “Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedilmediğim için Allahıma şükrediyorum. Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul’un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum.” (Pamuk, 2012a: 63). Nakşın amacı Allah’ın yarattığının manasına ulaşmak ve âlemi olduğu gibi değil, onun gördüğü gibi resmetmektir. Nakkaşlara göre “mana, suretten önce gelir” ve Batılıları taklit ederek resmetmeye başlanınca bütün mana âlemi bitecek, suret âlemi başlayacaktır (Pamuk, 2012a: 364).

Doğu resminde perspektif olmamasının kaynağı, İbni Şakir’in, Bağdat’ın yağmalanışını minareden görmesidir. Minarenin tepesinde şehrin yıkılışını, kütüphanelerin yıkılıp kadınların ırzına geçilmesini yukarıdan izleyen İbni Şakir, o anki gördüklerini kâğıda dökmek istemiş ve böylece tepeden aşağı bakan birinin resimleri ortaya çıkmıştır. “Moğol istilası sonrası, İslam resminin üç yüz yıl süren gücünü ve onu puta tapanların ve Hıristiyanların resminden ayıran şeyi, âlemin Allah’ın gördüğü yerden, yukarıdan, ufuk çizgisi çizilerek ve içten bir acıyla resmedilmesini bu mutlu mucizeye borçluyuz.” (Pamuk, 2012a: 85).

Batılıların yaptıkları portre çalışmaları, Doğu’da böyle bir gelenek olmadığı için kimileri tarafından ayıplanır ve küçük görülürken kimi karakterler tarafından daha ılımlı eleştirilere tabi tutulur. Örneğin Kara, on iki yıl ayrı kaldığı Şeküre’nin bir portresinin yanında bulunması halinde her şeyin daha farklı olacağını düşünür. Yanında sevdiğinin yüzünü taşıyan insanın, hiçbir yerde yersiz yurtsuz hissetmeyeceğini söyler (Pamuk, 2012a: 41). Bu açıdan Kara, Batı tekniklerini olumlamaktadır. Enişte Efendi Frenk usullerini örnek almaya çalışırken, Üstat Osman bu durumdan son derece rahatsızdır. Enişte Efendi’yi de bunun için sevmemektedir. “Bir keresinde büyük Üstat Osman’ı bir İtalyan’a yaptırdığı kendi portresini taklide zorlamıştı Padişah. Üstat Osman’ın iğrenerek yaptığı o tuhaf resimden, ‘işkence’ dediği İtalyan ressamı taklitten beni sorumlu tuttuğunu



biliyorum.” (Pamuk, 2012a: 110). Frenk ressamını taklit etmek Üstat Osman çirkin ve haysiyet kırıcıdır. Bu “şerefsizce” işi Padişahın korkusundan yaptığını belirtir (Pamuk, 2012a: 382). Frenkler gibi resmetmek düşüncesi dile getirilirken Üstat Osman bu duruma “kahredici” bir hava katar, Enişte ise iyimserdir (Pamuk, 2012a: 300). Üstat Osman, Frenk usulünü taklitten o kadar nefret eder ki, bu duruma düşen nakkaşları işkenceye layık görür (Pamuk, 2012a: 383). Üstat Osman’ın Batı üslubuna böyle karşı çıkışı, Doğulu eski üstatlara bağlılığından gelir. Ona göre eski nakış tarzı devam ettirilmeli, bu hayran olunacak sanat yok olmamalıdır. Batılı tarzı örnek alanları da bu temel üzerinden eleştirir. “Eski üstatlar, bütün hayatlarını verdikleri hünelerlerini, renklerini ve usullerini değiştirmeyi büyük vicdan meselesi yaparlardı. Şimdikiler gibi âlemi bir gün Doğu’daki şahın, öteki gün Batı’daki hükümdarın gör dediği gibi görmeyi şerefsizlik sayarlardı.” (Pamuk, 2012a: 372).

Romanın “*Ben, At*” başlıklı bölümünde, Doğu geleneği ile resmedilmiş bir atın bu durumdan şikâyetçi olması söz konusudur. Frenklerin çoğu özelliğini sevmese de resimlerini sevdiğini özellikle dile getirir. “...hiç savaşa çıkmadan evde kadınlar gibi oturan nakkaşlarca yanlış gösterilmekten de bıktım. Koşarken iki ayağımı aynı anda öne uzanmış çiziyorlar. Hiçbir at öyle tavşan gibi koşmaz. (...) Kimse bize bakmazken, önümüzdeki yeşil otları eşleyip yeriz; resmedildiğimiz gibi dimdik dikilip zarafetle beklemeyiz hiç. (...) ne zararı var? Erzurumlu Hoca buna da mı karşı?” (Pamuk, 2012a: 253). Yukarıda Ağaç örneği, gerçek bir ağaç değil “mana” olmak istediğini söylerken, buradaki At örneği gerçek bir ata benzemek istediğini belirtir. “Romanda bu iki farklı görüşün kendisini ifade etmesine izin verilirken, bu görüşlerden birisinin bir diğerine karşı üstünlük kurmasına izin verilmez.” (Doğan, 2014: 212). Bu zıtlık, roman boyunca ilerleyen Doğu ile Batı sanatının sürekli çekişmeli durumunu yansıtır. “Biz, İki Abdal” bölümünde ise abdallar, “tuhaf Frenkler” tarafından, kâğıdın ortasına yerleştirilip çizilmekten memnundur; çünkü, ölümlerinin üzerinden on yıl geçmesine rağmen, Batı usulünde “sanki canlılarmış gibi” resmedildikleri için kahvehanede kendilerini izleyenlerle konuşabilirler (Pamuk, 2012a: 352-354).

Doğu ile Batı sanatı sadece zıt kutuplara oturtularak verilmemiştir, iki tarafın sentezinin tartışıldığı bölümler de vardır. Pamuk ‘un bu tavrının temelinde,

“...muhafazakâr paradigmanın ‘kutsallaştırıcı’ yaklaşımı ile Batıcı laikliğin tasavvuf gibi ögelere kuşkuyla bakan katı tutumlarının dışında bir yaklaşım” yatar (Doğan, 2014: 217). Bu sayede Doğu ile Batı arasındaki gri alanda rahatça dolaşabilen Pamuk, romanında da bu durumu yer yer yansıtmıştır. Enişte Efendi’nin öldükten sonra Allah’ın sesiyle iletişime geçmesi ve Padişahın Frenklerin usulü ile resmettiğini söylemesi üzerine, Allah’ın sesi “Doğu da Batı da benimdir” diyerek bir ayırım gözetmemek gerektiğini vurgular (Pamuk, 2012a: 267). Enişte’nin sanatlar arası etkileşimi anlattığı şu sözleri de bu durumu yansıtır: “Saf hiçbir şey yoktur. (...) herkes Hindistan’daki Ekber Han’ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah’ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.” (Pamuk, 2012a: 186). Üstat Osman’a göre ise Doğu resmi Batı usulü ile karışmamalıdır. Enişte’nin yaptırdığı bu karma usullü resimler hakkında “Frenk üstatların yaptığı gibi, bir ağacı ağaç olduğu için resmetme isteğiyle, Acem üstatlarının âlemi yukarıdan görme isteği birbirine karışmış, ne Frenk ne Acem olabilen kederli bir resim” yorumunu yapar (Pamuk, 2012a: 289). Ona göre bu resimler affedilemez bir özentilikten başka bir şey değildir. İki medeniyetin arasında kalmanın sonucu olan muğlaklık ve çatışma, Enişte’nin kitabına “hiçbir yere ait olmama” özelliği katmıştır (Uysal, 2006: 377). Diğer romanlarında da görüldüğü gibi *Benim Adım Kırmızı*’nın sonunda bu kıyaslama bir sonuca ulaşmaz. “Bakhtin’in dialogic roman tanımında olduğu gibi karşıtlıklar bir hiyerarşi olmadan bir arada yer almakta, farklı eğilim ve düşünceler birbirleriyle çatışsalar da bir diyaloga girebilmektedir” (Akyıldız, 2008: 229). Pamuk, bu iki sanat usulünden birini tercih eder gibi görünmek yerine, “...bu karmaşanın kendisini edebi bir zevke dönüştüren, kesinlikten ziyade bu muğlak tavrı çıkış noktası haline getiren tutum” takınır (Doğan, 2014: 213).

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Refik, babasının çalışma odasında kendisini kitaplara vermişken Türk ve Batı edebiyatlarını, felsefi çalışmalarını kıyaslamaya başlar. Ona göre Türk yazını Batıya göre çok geridedir ve zevk vermez. “Niye biz böyleyiz? Niye onlar öyle de, biz böyleyiz? Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da, Tevfik Fikret ya da Namık Kemal’den zevk

alamıyorum? (...) Umutsuz, çirkin, mıymıntı bir halim var, ama neden Türkiye’de her şey böyle? Her şey, herkes uyuyormuş gibi...” (Pamuk, 2013a: 251).

İstanbul’a ailesinin yanına döndükten sonra Refik Hölderlin okumaya, Herr Rudolph ile mektuplaşmaya başlar. Huzursuzluklarından hâlâ kurtulamamıştır. Çalışma odasında düşüncelere daldığında aklından geçenler şunlardır: “...Atina sanatı, felsefesi, devlet şeklinden söz ederek bunun kök değil, meyve olduğunu söylüyor... Bunlar bize de gerekli... Bizde devlet başka... Evet... Bizde niye felsefe yok? Bu da gerekli! Ve burada bir de akıldan söz ediliyor. Atina’da akıl vardı ve her şey ona dayanıyordu... Türkiye’de yoktur bu...” (Pamuk, 2013a: 477). Refik’in bu fikirleri iç monolog tekniğiyle sıkça verilmiştir. “Antik Yunan en mutlu çağdı ve diriltilmelidir. (...) Bu iyi şeylerin eksikliğini çekiyoruz desem yanlış olmaz! Bunlar şunlardı: Akıl, denge, uyum, evet ve başka şeyler...” (Pamuk, 2013a: 483). Refik Antik Yunan ile Türkiye’yi böyle net olmayan bir şekilde karşılaştırdıktan sonra çözümün iktisadi değil kültürel alanda aranması gerektiğini düşünür: “Türkiye’de gerçekten yeni bir kültür hareketi gerekiyor... Herkesin bu düşüncemi, öteki tasarımlarım gibi ütöpik bulacağını biliyorum (...) Durmadan kâğıtlara herkesin okuması gereken kitapları yazıyor, bazılarını çiziyor, yeniden ekliyorum.” (Pamuk, 2013a: 548). Okuduğu kitaplar arasında sürekli bir kıyaslamaya girişir Refik. Batı edebiyatı eserlerini el üstünde tutarken Hüseyin Rahmi, Saffet Nezih gibi yazarlara katlanamadığını görürüz (Pamuk, 2013a: 544-545). Yazınsal alanda kendi kültüründen uzaklaşma çok net bir biçimde görülür. Doğunun içindeki Batılı tavrı sergileyen Refik, sağlıklı bir kıyaslama da yapamaz, kişisel zevkine dayanarak yaptığı kıyaslamalar havada kalır.

Fatma Akerson, Cevdet Bey, oğlu Refik ve torunu Ahmet arasındaki benzerliklere dikkat çeker: “...üçü de dayanaklarını, temel çıkış felsefelerini Batı’dan aldıklarını biliyor, amaçlarıysa, dışarıdan aldıkları bu bilgi ve akılcılığı Türkiye’de gelenekselleştirmek” (Akerson, 2006: 23). Ahmet, “insanın bağıra bağıra konuşması gereken bir ülkede dilsizliği seçmesi” (Pamuk, 2013a: 632) demek olan resim sanatı ile uğraşır ve kendisine Batılı ressamı örnek alır. Batının resim anlayışına yaklaşmak ister, onlar gibi resim yapabilmek ister. En beğendiği ressam ise Goya’dır. Ablası Melek de soyut resim yapmasını önerirken “...artık Avrupa’da

herkes soyut yapıyor” diyerek Batıyı örnek gösterir (Pamuk, 2013a: 583). Sanatta Batının örnek alınması, *ideal* kabul edilmesi değişmemiştir. Avrupa’ya benzeme çabası, özgün olmamayı ve kendi kültürel değerlerine sırt çevirmeyi beraberinde getirir. Bu durumu da (taklit etme) Ahmet şöyle itiraf eder: “Canım burası Türkiye! Gerçeğin kendisiyle değil, kötü bir taklidiyle karşı karşıyayız!” (Pamuk, 2013a: 619). Ahmet’in bu cümlesinden de anlaşılacağı üzere, Türkiye’de orijinal olan, kendine has olan bir şey kalmamaktadır. Her şey Avrupa’ya özenme yolundaki bir taklide dönüşmüştür. Bu taklit sayesinde de ne Batılı ne Doğulu olabilen öğeler ortaya çıkmıştır. Resim konusuna *Masumiyet Müzesi* romanında da değinilir. Kemal, Füsün için resim kağıtları ve malzemeleri alırken hepsinin “Avrupa’dan ithal” olmasına özen gösterir (Pamuk, 2014a: 348). “1950’lerde, 1960’ların başında, Türkiye’de resim seyredilecek hiçbir müze, sayfaları çocuksu bir zevkle çevrilebilecek resim ve reproduksiyon kitapları” olmaması nedeni ile Füsün Paris’e gidip oradaki resimleri görmenin hayalini kurar (Pamuk, 2014a: 368).

Cevdet Bey’in diğer torunları da Türkiye’de sanata gereken değerini veremediği görüşündedir (Pamuk, 2013a: 606). Bütün aile Türkiye’de her şeyin felaket olduğu, sadece eğitimin ve sanatın değil her şeyin Avrupa’da çok daha iyi olduğu konusunda hemfikirdir (Pamuk, 2013a: 608-611). Türkiye’deki *elit sınıf* modelinin tipik bir modelini oluştururlar.

*Sessiz Ev* romanında Selâhattin Bey, sadece bilimsel açıdan değil, sanatsal açıdan da Avrupa’yı örnek almaya çalışır. Cennethisar’a yaptıracığı evin planlarını anlatırken Avrupa mimarisini kendine örnek alır. “Burası Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı bir oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kişiliğini geliştirebilmeli (...) pencerelere kafes de yaptırmıyorum, ne çirkin söz, kadınlar kuş mu, hayvan mı, özgürüz hepimiz, istersen beni bırakıp gidebilirsin, biz de onlar gibi panjur yaptırıyoruz ve oraya da artık, orası, burası, deme Fatma, şehnişin de değil, balkon o çıkıntının adı, özgürlüğe açılan penceredir” (Pamuk, 2013b: 24). Anlaşılacağı gibi Avrupa mimarisine özenir, eğer evini o şekilde yaptırsa “modern/ileri” olacaktır. Mimari unsurlara verilen eski isimlere de tahammül edemez. Eski isimleri değiştirmek gerekir, ilerlemek adına değişmek gerekir. Selâhattin Bey’in Avrupa’yı örnek alan tavrı, birini küçümserken bile

kendini gösterir: “...De Passet’yi yanlış anlamış, Bonnesance’ı hiç okumamış, üstelik *fraternite* kelimesini yanlış kullanıyor, ama bu heriflerin neresini düzelteceksin” (Pamuk, 2013b: 139). Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi Batılılaşmış aydına göre kültür seviyesi Avrupa eserleriyle belirlenir. İdeal olan Avrupa’dır. Ancak oranın yazarları, kitapları ve bilim adamlarıyla yüksek seviyeye ulaşılabilir.

*Beyaz Kale* romanında, Hoca’nın karıncalar üzerine yazdığı kitaba çizimler yapması için çağırdıkları minyatür ustasının çizdikleri Hoca’yı da Venedikliyi de memnun etmez. Burada Hoca’nın, kendi kültürünün sanat anlayışına yabancılaşması dikkat çeker: “‘Gerçek eskiden böyleydi’ dedi Hoca. ‘Şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli, baksana; en sıradan karınca bile gölgesini, arkasında ikizini taşır gibi sabırla katlanarak taşıyor’” (Pamuk, 2012b: 52). Burada, Batının üç boyutlu sanat anlayışının Doğunun minyatürüne yeğ tutulması ve standart bir ölçüye dönüşmesi görülür. Hoca’ya göre minyatürler gerçekçi olmadığı için güzel de değildir.

*Kara Kitap* romanının “*Hepimiz O’nu Bekliyoruz*” başlıklı yazısında Celâl, Doğu ve Batı edebiyatlarının karşılaştırılması hakkındaki düşüncelerini dile getirir. “Doğu’dan Batı’ya, ya da Batı’dan Doğu’ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler. Şimdi:

1. Bu düşler evinin odalarındaki tıkırtılı saatlerin birinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek saçmadır.

2. Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek de saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir.

3. Saatlerden biri dokuzu otuzbeş geçeyi gösterdikten herhangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuzbeş geçeyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiği sonucunu çıkarmak da saçmadır.” (Pamuk, 2013c: 152-153).

Burada Pamuk, Celâl karakteri üzerinden, Batı edebiyatının Doğu edebiyatından üstün olarak algılanması fikrine karşı çıkar. Aynı şekilde Doğu’lu

yazar ve araştırmacıların, bazı Batılı eserlerin Doğu'dan alıntı olduğu savını da desteklemeyi reddeder. Ona göre Batı ile Doğu edebiyatları birbirinden üstüne veya kötü değildir, ikisi kendi içinde değerlendirilmeli ve ikisinden de beslenilmelidir. Kendisinin de belirttiği gibi Batı ile Doğu edebiyatlarından ayrı ayrı beslenebilmek, sanatsal olarak büyük zenginlik yaratır.

“*Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri*” bölümünde yaşlı gazetecinin Proust'a dayanan hikyesinden sonra şu ifadelere yer verir Pamuk: “Kimse Albertine'i tanımadığı, kimse Proust'u bilmediği için bu kadar sefil ve acıklı bizim ülkemiz, diye düşündürdü ihtiyaç gazeteci. Bir gün Proust'u ve Albertine'i anlayacak birileri bu ülkede çıktığında, evet belki o zaman sokaklardaki bıyıklı ve yoksul insanlar daha iyi bir hayat yaşamaya başlayacaklar...” (Pamuk, 2013c: 174). Bu pasajda Türk insanının okumayı ve edebiyatı sevmemesi açık bir şekilde belirtilmiştir. Okumamak, Batılı eserleri okumamak, Türk toplumunun mutsuz ve sefil kalmasına neden olmuştur.

Yedinci Sanat kabul edilen sinemanın, *Masumiyet Müzesi* romanındaki önemi büyüktür. Romanda sinemanın temel işlevi şu şekilde açıklanır: “Sinema, hele bizimkisi gibi mutsuzlar leminde, gerçekliğin ve mutsuzluğumuzun doğru bir resmini vermek yerine, bizleri oyalayacak, mutlu edecek yeni bir âlem yaratmalıdır” (Pamuk, 2014a: 382). Alegorik bir anlatımla hikâyenin kendisi de bir Yeşilçam sinema filmi havasında verildiği için romanın kendisi filmlerde i içedir. Doğulu Mısır ve Hint sineması ile Batılı Hollywood sinemasının bir sentezi olan melodram türünden, 1970'li yılların Yeşilçam sektöründen ve filmlerinden zengin rneklendirmelerin yapıldığı ve Türkiye'deki sinemanın önemi üzerine durulduğu romanda toplumun sinema sanatına verdiği değer de tartışmaya açılmıştır. Dönemin siyasi ve toplumsal özelliklerinin de etkisiyle sinemadaki filmlerin git gide bayağı nitelik kazandığı, sansür kurulunun baskıcı etkisi ve Batıdaki gibi *sanat filmlerinin* ekilememesi oryantalizm bağlamında değerlendirilebilecek noktalardır.

Sinema unsurunu karşımıza çıkartan ilk karakter şoför etin Efendi'dir. Kurban Bayramı ve din zerine Kemal Bey ile yaptığı konuşmadan, Hazreti İbrahim isimli dinsel içerikli bir filmde bahsederek “Siz tabii öyle filmlere gitmezsiniz”

diyerek (Pamuk, 2014a: 48) kendisi ile zengin/modern Kemal Bey arasına bir çizgi çekmiş olur. Batılılaşmış Kemal Bey'in dinsel içerikli filmlere değil Batının sanatsal filmlerine gideceğini düşünür. Kemal Bey ile Çetin Efendi arasındaki bu toplumsal sınıf farkı, Yeşilçam filmlerinin de genel temasıdır. Gerçek hayatta asla birbirine denk görülmeyen bu sınıflar, sadece Yeşilçam filmleri âşıklarının arasında kapanır. “Sen hiç zengin bir genç kızın, yakışıklı diye kapıcı Ahmet Efendi’ye, inşaat işçisi Hasan Usta’ya âşık olup evlendiğini Türk filmleri dışında bir yerde gördün mü?” (Pamuk, 2014a: 228). Bu denksiz olma durumunun aşılabileceğini Sibel’e karşı savunmaya çalışan Kemal, kendisinin de bir kerecik olsun Türk filmlerine gitmediği gerçeği ile karşı karşıya kalır. Ancak Kemal’in Türk filmlerine olan bu yaklaşımı zamanla değişir, Füsün’a olan aşkının melodram filmlerine benzemesine paralel olarak Türk sineması da hoşuna gitmeye başlar (Pamuk, 2014a: 278).

Sinemanın *Masumiyet Müzesi*’nde bu kadar önemli olmasını sağlayan esas karakter Feridun’dur. Kemal’den para koparıp film çekme isteği ile beraber daha çok vakit geçirmeye, sinema üzerine konuşmaya ve sinema camiasından insanların arasına girmeye başlarlar. Feridun’un çekmek istediği film, nefretle baktığı Yeşilçam’daki gibi berbat olmamalıdır. Batıdaki gibi *sanatsal filmler* çekilmeli, sinemaya bu sayede derinlik katılmalıdır (Pamuk, 2014a: 253, 262, 265). Türk filmleri ile eskiden alay etmesine rağmen şimdi küçümsemediğini; ancak çekeceği filmin de köyden şehre gelmiş ve hanımefendi olmuş kadın klişesini anlatmayacağını özellikle belirtir (Pamuk, 2014a: 264). Feridun’un çekeceği film, Türk izleyicisini Yeşilçam’ın standart öykülerinden, kalıplarından kurtarmalı ve sinemayı Avrupa’daki gibi bir sanat dalı haline getirmelidir. Türkiye’nin sinema alanında da Batıdan geride kaldığı ve yine bu nedenle Batıyı taklit etmesi gerektiği vurgulanır. Feridun başlarda eleştirdiği klasik Türk filmlerine olan uzaklığını zamanla kapatır ve kendisi de aynı tarzda bir film çekmeye başlar. “Feridun, belirli bir kültür ve eğitim düzeyine erişmiş ve Batılılar gibi ‘sanat filmi’ yapmayı gerçekten çok özleyen, ama bunu bir türlü yapamayan Türk filmcilerinin yanlışları diye bana tek tek anlattığı şeyleri (taklit, yapmacılık, ahlakçılık, kabalık, melodram, ticari popülizm vs.) şimdi kendisi niye yapmıştı?” (Pamuk, 2014a: 312).

Kemal, Füsün ve Feridun ile Türk sinemasını takip etmeye başladıkça, eskiden (bu alaycı halini sevmese de) “hem Türk filmlerine gidip hem de orada olmaktan huzursuzluk duyan entelektüeller gibi” olduğunu kabul eder (Pamuk, 2014a: 275). Kendisini Batıya yakın hisseden modern Türk entelektüeli, Türk filmlerini alay etmek veya küçümsemek için izler, bundan keyif alır. Kendi içinde oryantalistleşme durumu burada açıkça görülür. Entelektüel, aslında kendisinin de ait olduğu toplumdan kendisini soyutlar, Batılılaşmış görüşlerini dışa vurur. Kemal’in de eskiden benimsediği bu yaklaşım, Füsün ile arasının kötü olduğu dönemlerde yine nükseder. “Kıskançlıktan keyfim kaçınca yalnız perdedeki film değil, haftalardır gördüğümüz bütün o filmler ahlaksızca kötü, budalaca sığ ve gerçek dünyadan acınacak kadar da uzak gözükürdü bana. İki de bir şarkı söyleyen bütün o salak âşıklardan, hizmetçi kızken bir günde şarkıcı olabilen başörtülü ama dudakları boyalı köylü kızlarından bıkmıştım” (Pamuk, 2014a: 276). Kemal’in değerlendirmesindeki “başörtülü ama dudakları boyalı köylü kıza” tipi, toplumdaki arada kalmışlığın temsili niteliğindedir. Geleneksel özelliklerinden olan başörtüden vazgeçilmez; ancak dudaklar boyanıp modernleşme havası da verilir.

Sinemalarda Batıdan ithal edilmiş çeşitli ayrıntılar da zaman zaman göze çarpar. Fransız Yeni Dalga akımından öğrenilmiş, köpüklü küvette sigara içen kadın imgesi, Avrupa’dan kaçak gelmiş kitaplarda öğrenilen sevişme pozisyonları ve Batılı bir lüks unsuru olan şampanya fetişizmi Türk sinemasındaki taklit unsurları olarak gösterilir (Pamuk, 2014a: 312, 316,317). Taklide dönüşen sanat filmleri de çekilebilse bile başarısız olur. “Eleştirmenlerimizce övgülere boğulan nice ‘sanat filmi’, iddia edildiğinin tersine, aslında ne Batı sinemalarında aydınlara gösterilebilmiş ne de Avrupa’nın fakir kasaba festivallerinden bir teselli ödülü alabilmiştir” (Pamuk, 2014a: 378). Burada sinemanın değerlendirilmesi konusundaki farklar vurgulanır. Türkiye’de övgülere boğulan, çok beğenilen bir filmin Avrupa’da ciddiye bile alınmaması geri kalmışlığın bir göstergesi gibidir. Türkiye’deki *sanat filmi* anlayışının kadınlar üzerinden ilerlediğine, kadınların başlarının açılıp öpüşmesi ile bir tutulduğuna vurgular yapılır (Pamuk, 2014a: 379). Modern dünyaya ayak uydurmanın koşulları bunlardır.



Sansür kurulunun etkisi ile Türklüğe hakaret ettiği düşünülerek yasaklanan filmler, içindeki tüm seks sahneleri çıkarıldığı için iyice sıkıcılaşan filmler, senaristlerin alanlarının iyice daraltılması Türk sinemasının gelişimini engelleyen bir durumdur (Pamuk, 2014a: 343). Hayal Hayati'ye göre düşünce özgürlüğü önemlidir ancak bir yere kadar. Saf ve iyi niyetli, kolay etkilenen Türk izleyicisine her şey gösterilmemelidir (Pamuk, 2014a: 343). İslamiyet, Atatürk, Türk ordusu, din adamları, cumhurbaşkanı, Kürtler, Ermeniler, Yahudiler, Rumlar hakkındaki yorumlar ve aşk sahnelerinin dışında Türk sineması aslında *özgürdür* (Pamuk, 2014a: 344). Hayal Hayati bu sözlerinin doğru olmadığını alaycılıkla kabul eder, sansür kurulunun artık her şeyi kafasına göre yasakladığını da belirtir. Sinemadaki sansür olgusuna *Kara Kitap*'ta da değinilir. Batılı sinema filmleri Türkiye'de gösterilirken, öpüşme sahnelerinde sansürcüler tarafından kısaltma yapılması Doğu'da oldukça ağır basan "ayıp" ve "günah" kavramları ile ilişkilidir (Pamuk, 2013c: 135). Aynı durum "*Bak, Kim Geldi*" bölümünde galip bir hayat kadını ile konuşurken de görülür. Türkan Şoray kılığındaki hayat kadını, "Bu geri zekâlı millet artiste sanatçı değil, orospu diye bakıyor. Artist değilim ben, sanatçiyim, anlıyor musun?" (Pamuk, 2013c: 146). Her iki durum da Doğunun dini inancının yasaklarına bağlanabilir. İki insanın öpüşmesi veya bir kadının filmlerde rol alması İslam'a uygun görülmemektedir. Bu açıdan bakılacak olursa, Batının *sanat* olarak yaptığı sinema Doğu'da *ayıp* karşılanır. Müslümanlığın kapalılığına vurgu yapılır.

Sinema, *Kara Kitap* boyunca karşımıza çıkan önemli bir leitmotiv unsurdur. Sadece Batılı değil yerli sinemanın da Türk toplumu üzerindeki etkilerine yer yer değinilir. Sinema bu ülkede, canı sıkılan insanların başka ülkelerin düşleriyle oyalanma aracıdır (Pamuk, 2013c: 221). Anadolu'da, tek eğlenceleri öfke olan erlerin izlediği filmde, yiğit Türk savaşıya fitneci bir *papaz* zehirli şarap içirmeye çalışır (Pamuk, 2013c: 85). Yerli yapım filmlerde Batının Hıristiyanları kötü gösterilir, karşısına da kahraman bir Türk konur. Askerler arasında milliyetçi duygular böylece canlandırılır. Celâl'in arkadaşı olduğunu söyleyen bir gazeteci ise film yıldızlarının Amerikalılardan taklit edilmiş zavallı artistler olduğunu söyler (Pamuk, 2013c: 105). Yerli sinema oyuncularını bile Batılı ülkelerin taklitlerinden ibarettir. *Masumiyet Müzesi*'nde de sık sık karşımıza çıkan bu asıl-taklit

karşılaştırması, sadece sinemaya değil her alana yayılmıştır. Sinema, Batının taklidi olan toplumu taklit ettiği için “taklidin taklidi” olur (Doğan, 2014: 298-299). Bu sayede izleyiciler filmdeki olaylar ve karakterlerle bütünleşirler, kendilerini onların yerine koyarlar. “Ancak çocukluk evresini yaşayan toplumlar rol ile gerçek arasında böylesine safiyane bir ilişki kuraabilirler” (Doğan, 2014: 301).

Rüya'nın eski kocasının sinema hakkındaki görüşleri dikkat çekicidir. Ona göre sinema ve müzik, Batının “insancıl kanadı” tarafından misyoner okullarında Türk çocuklarına uygulanan bir hafıza tahrip etme yöntemidir (Pamuk, 2013c: 127). Batılı ülkeler hakkında kurulan komplo teorilerini sanatsal alanda da yürütüldüğünü düşünür. Ona göre şehir ikiye ayrılmıştır; birisi Galip'in de içinde olduğu bir yenilginin temsili İstanbul, diğeri ise “kendi öz cevherimizi hâlâ koruduğu için ‘beton gecekondular’ diye küçümsenen” mahallelerdir. Çökmüş İstanbul, “...ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o çürümüş görüntülerle kaynaş[ır]” (Pamuk, 2013c: 131). Rüya'nın eski kocasına göre “Batı, seyirciye sahip olduğundan farklı bir gerçeklik sunan filmler aracılığıyla Türklerin beynini yıkama komplosunu başlatmıştır” (Brendemoen, 2006: 212).

Sinemaya ve sinema oyuncularına Celâl de yazılarında yer vermiştir. Bir yazısında, “...Amerikan yıldızlarının yüzlerinden, mermer ve saydam heykellerden, bir gezegenin görünmeyen ipeksi tarafının yüzeyinden, uzak ülkelerin rüyaları hatırlatan hafif masallarından sözeder gibi acı ve özlemle” söz ederken buna karşılık “...Türk oyuncuların yüzlerinden hiç de aynı üslûpla sözetmiyordu: Türk oyuncularının yüzleri Celâl'e şifresiyle birlikte anlamları da unutulup kaybolmuş yarım asırlık savaş telgraflarını hatırlatıyordu” (Pamuk, 2013c: 258). Celâl'in benzetmelerindeki zıtlık dikkat çekicidir. Amerikan oyuncuları masallar ile özdeşleşirken, Türk oyuncular savaş ortamının kasvetini yansıtır.

Celâl'in yerli filmlerle alay ettiğini de Galip'le konuşan F. M. Üçüncü'den öğreniriz. “Yerli filmlerle o sıralarda neden o kadar alay ettin? O kadar insanın iyi kötü zevkle seyrettiği ve bizim ‘duygularımızı’ dile getiren o filmleri seyrederken sen neden yalnızca çevre düzenlemesini, yatak başlarındaki komodinlerin üzerinde duran kolonya şişelerini, çalınmayan örümcekli piyanoların üzerine dizilmiş

fotoğrafları, aynaların kenarında iliştirilmiş kartpostalları, aile radyolarının üzerinde uyuyan köpek biblolarını gördün?” (Pamuk, 2013c: 269-270). Celâl’in bu tavrında, modernleşmeye çalışsa da geleneksel unsurlarından kurtulamayan Türk kültürünün abes yanını göstermek isteği vardır. Pamuk’un kendi hayatında da gördüğü bu geleneksel unsurlar Celâl’e göre alay edilecek kadar gariptir. F. M. Üçüncü, sorusuna kendisi cevap verir: “Ah biliyorsun! Bunları sefaletimizin ve yıkılışımızın işaretleri olarak göstermek için. (...) içine gömüldüğümüz sıradanlığın acıklı işaretleri olarak gösterdin bunları.” (Pamuk, 2013c: 270).

“*Yeni Hayat*’ta Pamuk ‘Batı kültürünün en büyük icadı olan romanın kendi kültürümüzü alakadar etmediğini’ yazar. Roman bir yapı olarak gerçekten ‘Avrupalı’ terimiyle anlamdaşsa, İslam Avrupa’nın Ötekisi olarak bu yapıda bir yere sahip değildir.” (Almond, 2013: 167). Bu durumu Pamuk, Osman aracılığıyla şu şekilde dile getirir: “Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (Pamuk, 2012c: 227).

Romanın gidişatına yön veren kitabın yazarı Rıfki Hat, Osman’ın da çok sevdiği çocuk kitapları serisi yazmıştır. Bu kitaplar serisi, Nebi’nin, Mari ile Ali’nin, İstanbullu Pertev ile Bostonlu Beter’in maceralarını anlatır. Nebi, Nebraska’da Kızılderili Tom ile beraber *beyazlara* karşı savaşıyor. Ali, Amerika’da karşılaştığı Mari’ye mutluluğun geleneksel Doğu derleri olan Huzur’u, Tevekkül’ü ve Sabır’ı kavramakta olduğunu öğretir. Bu kitaplarda padişaha ve Türklere selam söyleyen silahşörler, kölelikten kurtulup İslam’a sığınan zenciler, Şaman Türklerin çadır yapma yöntemlerini öğrenmek isteyen Kızılderililer, Doğunun ahlakı ile Batının akılcılığını sentezleyen hikâyeler vardır (Pamuk, 2012c: 115). Bu kaynaştırma düşüncesi özellikle Pertev ile Peter’in maceralarında görülür. “Teksas’daki kasaba kilisesinin tam orta yerinden petrol fişkirinca ikiye bölünen, gırtlak gırtlığa gelmek ve perol milyarderleriyle din sömürücülerinin ağına düşmek üzere olan halkı Peter, Pertev’den öğrendiği Batılılaşmacı, aydınlanmacı bir Atatürkçü laik nutukla yatıştır[ır]” (Pamuk, 2012c: 115). Rıfki Hat’ın, bu kitaplardan birine yazdığı önsöze

dikkat çekilir: “Sevgili çocuklar (...) Okul çıkışlarında, tren vagonlarında, mahallemin fakir sokaklarında sizleri ellerinizde hep o kovboy dergilerindeki Tom Miks’lerin, Bill Kid’lerin serüvenlerini okurken görüyorum. Ben de sizler gibi seviyorum o dürüst ve cesur kovboyların, rangerlerin maceralarını. Bu yüzden bir Türk çocuğunun Amerika’da kovboylar arasındaki serüvenlerini sizlere anlatırsam belki hoşlanırsınız, diye düşündüm. Hem böylelikle yalnızca Hıristiyan kahramanlarla karşılaşmaz, atalarımızın bize miras bıraktığı ahlakı ve milli değerlerimizi de cesur Türk kardeşlerinizin serüvenleri sayesinde daha çok seversiniz.” (Pamuk, 2012c: 114).

### **1. 5. Tanzimat Dönemi Romanlarında Sıklıkla Görülen Görünürde Batılılaşma Olgusunun Orhan Pamuk Romanlarındaki Yeri**

Türkiye’nin Batıyı örnek alarak modernleşmeye çalışması sürecinde karşılaşılan en büyük problem, *görünürde Batılılaşma* durumudur. Romanın Türk Edebiyatına girdiği Tanzimat Döneminden beri eserlerde işlenen ve eleştirilen bu durum, Batının asıl önemli gelişmelerini değil modasını, müziğini, eğlencelerini ve bazı toplumsal/kültürel özelliklerini taklit etmek şeklinde gelişmiştir. Bu gelişim daha çok zengin sınıflar içinde gerçekleşmiş ve bu şekilde yerel kültürel değerler kaybolmaya başlamıştır. Avrupa’nın kıyafet modası yaygınlaşmış, mobilyalar Avrupa’ya uygun hâle getirilmiş, müzik eğitimi değişerek Batılı enstrümanlara önem verilmiş ve eğitim almak suretiyle gençler Avrupa’ya gönderilmiştir. Pamuk’un romanlarında işlediği elit aileler arasında da buna benzer davranışlar çok yaygındır. Bu ailelerde ne kadar “toplumdan uzak, Batıya yakın” bir yaşam sürülüyor gibi görünse de öz değerler tamamen terk edilememiştir.

*Cevdet Bey ve Oğulları*, bir ailenin üç kuşağını anlatması üzerine kurulu olay örgüsünde Doğu-Batı karşılaştırmalarını da yansıtır. Bu karşılaştırmalar genelde Avrupa’nın örnek alınması, Batının üstün konuma yerleştirilmesi şeklindedir. “*Cevdet Bey ve Oğulları*, bizde olmayan, Batı’nın kapitalistleşmiş ailesi gibi olmaya

çalışmasının hikâyesini anlatır” (Pamuk, 2011a: 140). Anlatılan Batılılaşmış seçkin aile, Pamuk’un kendi hayatından da izler taşır. “Ben aynı zamanda bu romanda Cumhuriyet’in ve Batılılaşmanın hikâyesini de anlatıyordum. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda kahramanlar, tıpkı babaannemin yaptığı gibi, bir cemaat ruhu ve amaç birliği içinde de olsa modernleşme, Batılılaşma konusunda saf bir şekilde ısrarlı, kararlı ve meraklıdılar. (...) Batı ‘aydınlığı’na bu körü körüne bakış, geleneği küçümseyip aşağıladığı, içinde yaşadığımız tarihe sırt çevirdiği için akılsız bir şeydi.” (Pamuk, 2011a: 359). Kendi ailesini ve yaşadığı çevreyi örnek alarak romana işlediği bu Batılılaşma merakının çok yersiz ve yapay olduğu görüşünü kendisi de kabul eder. Maddi durumundan güç alan aile, kendisini Batılı konuma yerleştirir ve bu konuma yerleşemeyen Doğuluları yok saymaya başlar.

Cevdet Bey’in itinayla kurduğu ve yirminci yüzyılın başlarında ticarete dayalı olarak gelişen Türk burjuvasının hemen hepsinin hayalindeki “Batılı aile” (Demir, 2011: 146) içindeki ufak yerli özellikler kendini belli eder. “...kurmak istediği alafranga yaşamın altından sırtan alaturka öğelerden biri de ‘bahçe kapısına bağlı boncuklu çingirak”” (Acar, 2006: 53). Ailede topluca yenilen bayram yemeklerinde önemli olan dinî içerikli bayramı kutlamak değil, güzel kıyafetler giyerek beraber yemek yemek ve hoş vakit geçirmektir. Bir bayram yemeği sonrasında salonun tavanlarındaki kabartmaları inceleyen Cevdet Bey, “Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu! (...) Sonunda hepsi alafranga olmak isteyen alaturka oldular ki, bu da alaturkanın kendine özgü bir türüdür!” diye düşünür (Pamuk, 2013a: 115). Doğunun içindeki Batılı kavramını Cevdet Bey’in kendisi de kabul eder. Kimse alaturkalkıktan kurtulamamış, alafranga da olamamıştır. Cevdet Bey’in oğlu Osman da babasından devraldığı işleri yürütürken sığ bir anlayışla kişisel çıkarları doğrultusunda Batılılaşmacı davranır. “Cevdet Bey-Osman bağlamında anlatılan Türk burjuva sınıfının Batılılaşma anlayışı genelde pragmatist, maddiyata dayalı, kültürel ve felsefi derinlikten yoksun bir minval üzerine gelişmiştir” (Demir, 2011: 147).

Milletvekili Muhtar Bey’in “Peki bizi nasıl görüyorlar orada?” sorusuna karşılık Ömer “Bizi hâlâ fesli, haremlî, çarşafli bir memleket olarak görüyorlar...” cevabını verir (Pamuk, 2013a: 128). Burada Avrupalıların Doğuya bakışına dikkat

çeken Pamuk, Doğu'daki kimi gelişmelerin fark edilmediğine vurgu yapar. “Biz iyileştik. Şimdi iyileştığımızı bütün dünyaya duyurmamız gerekiyor!” (Pamuk, 2013a: 128). Fakat bu iyileşme, fesi veya çarşafı bırakmak, kılık kıyafeti değiştirmek yolunda bir değişimdir. Görünürde Batılılaşma kendini gösterir. Fesi, çarşafı bırakmış olmak bir Batılılaşma adımıdır.

Fuat Bey karakteri “*görünürde Batılılaşma*” meselesine çok yerinde bir eleştiri getirir: “...sen de ilerlemeden, bizim biraz onlara, o Avrupa'dakilere benzememizden yana olmalısın! Ama bu, burada oturup şu züppelerle yemek yemek değil. Dans etmek, Fransızca konuşmak, şapka giymek hiç değil... Hürriyetten, serbestlikten yana olmak demektir...” (Pamuk, 2013a: 46).

Ömer Refik'e Kemah'taki evini gezdirirken “helâ”yı göstererek şunları söyler: “Alaturka, ama idare edersin artık. Hem sizin Nişantaşı'ndaki evin alt katında vardı bir alaturka helâ... Uşaklar ve hizmetçiler için.” (Pamuk, 2013a: 274). Sonradan tatsız bir şaka yaptığını kabul etse de bu cümlede, alaturka bir tuvaletin, toplumsal sınıflandırmaya göre *aşağıda* sayılan hizmetçilere göre olduğu anlamı vardır. Zengin kesim alafranga tuvalet kullanır, Batılılaşma burada da kendini gösterir. Batıya (modernleşmeye) uzak olan kesimler, Doğuya has bir özellik olarak alaturka tuvaleti kullanırlar. Zengin kesim ise, Batıya özenmenin bir sonucu olarak alafranga tuvalete alışmıştır.

Refik'lerin evinde toplandıkları bir gün Muhittin kendi kendine evi dolaşırken duvardaki saat gözüne takılır. Saatin düzenli işleyişi canını sıkır, kırmak istese de başaramaz (Pamuk, 2013a: 525). Aslında canını sıkın şey, saatin temsil ettiği düzenli, Batılı aile yaşantısıdır. “Muhittin'in saate Don Kişot saldırısı, sadece kendisinin Cevdet Bey'in dünyasına duyduğu çekim ve öfkesinin çelişkisi değil, kendi başına alaturka suçluluğu simgeleyen bir Muhittin'in, alafranga düzeni simgeleyen bir saate saldırısıdır.” (Acar, 2006: 54). Saatin alafrangalığı temsil eden bir nesne olması üzerine Pamuk, “Sanki saat bizde kesinliğine, matematikselliğine ulaşamadığımız Batı dünyasını bu nesneyi kullanarak elde edebileceğimizi sandığımız bir tesellidir. Din ile, namaz vakitleriyle ilgili olduğu için de içselleştirilmiş bir şeydir” der (Pamuk, 2011a: 157). Romandaki saat de tıpkı bu

şekilde Batılı düzeni temsil ederken bir yandan da alaturka kırıntıları içinde barındırır.

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında, görünürde Batılılaşma konusunda dikkat çeken bir karakter de, Avrupa ile Doğu arasına sıkışmış Sait Bey'dir. Ömer ile İstanbul'a dönen bir trende tanışır. Trende edilen sohbetlerde Sait Bey'in Doğu ile Batı medeniyetlerine nasıl bir bakış açısıyla yaklaştığını görürüz. "Avrupa, bizim için, bundan sonra yalnızca bir şey olacaktır. Şey diyorum: Bir... bir hedef! Daha doğrusu bir örnek." (Pamuk, 2013a: 95). Batının görgü kurallarını seven ve uygulamaya çalışan Sait Bey için Avrupa'nın bir örnek olması, görünürde Batılılaşmanın özeti gibidir. Gerek ciddi gerekse şakalı bir üslupla Türkiye'yi sık sık eleştirir. Görünüşte alafranga olsa da kendi içinde var olan alaturka ruhtan tam anlamıyla kopmamıştır.

Sait Bey'in; Refik'i, Osman'ı ve eşlerini ağırladığı bir gün evindeki köpeğin isminin Kont olduğunu öğreniriz. İsmi Kont olmasının sebebi ise, Paris'te köpeğine "Paşa" ismi vermiş bir kadına denk gelmesi ve bu duruma alınmasıdır. Sait Bey Kont'u yanına çağırırken şakayla "Müslüman evinde köpek, olacak şey mi?" der. Kendisi de bir Müslüman olmasına rağmen, Avrupalı adetlerini uygulamanın verdiği keyifle evin içinde köpek beslemeye başlamıştır. Ayrıca eskilere bağlı kalmamak, yeniye ayak uydurmak gerektiği görüşündedir. Yenilik onun için Avrupa demektir; Avrupa adetlerine ayak uydurmanın, zamanın bir gereği olduğunu kabul etmiştir. Avrupa'da öyle yapıldığı için evinde köpek besler, Avrupa'da öyle davranıldığı için karısına saygılı davranır veya Avrupa'da öyle yapıldığı için gelişim ister.

Trende Ömer'e verdiği "Hırslı olun. Bizim memlekette pek yoktur bu!" (Pamuk, 2013a: 102) tavsiyesinin altında yatan gizli anlam, Türklerin uyusuk olduğu ve ilerlemeye kapalı bir toplum olduğudur. Yemekten sonra sohbet sırasında sık sık "Biz niye böyleyiz de onlar öyle?" sorusunu sorar. Sürekli Avrupa-Türkiye kıyaslaması yapmaktadır: "Paris ve Berlin! Avrupa'ya çıkan hangi insan, dünyanın biraz farkına varan hangi Türk bunlardan vazgeçebilir?" (Pamuk, 2013a: 237). Burada "dünyanın farkına varmak", "Avrupa'yı görmek" ile eşdeğerdir, dünya

Avrupa'dır. Tüm bu Batılı davranışların ve konuşmaların altında Sait Bey'in "...tıpkı bir kat boya çekilmiş duvarın altından eski rengin ortaya çıkması gibi, alaturkalığı da sırtıtmaktadır. Bu bölünmüşlük hali sadece onun için değil, dönemin Batılı seçkinlerinin çoğu için geçerlidir" (Doğan, 2014: 110).

Nigân Hanım, bir Paşa kızı olarak toplumun üst kesiminde yetişmiş, Cevdet Bey'le evlenerek Nişantaşı'ndaki kâgır konağa yerleşmiştir. Dönemine göre rahat büyüdüğü söylenebilir. Sessiz Ev'de karşımıza çıkan Nigân Hanım, kız kardeşleriyle romanlar okuyarak, piyano çalarak büyümüştür ve Fransızca konuşur, tipik bir Tanzimat dönemi romanının kahramanı gibidir (Pamuk, 2013b: 136). Avrupa'ya pek gitmemiş olmasına rağmen orayı beğenir, adetlerini sever ve Türkiye'nin genel durumunu beğenmez. Bu tamamen, tanımadığı bir şeyi herkes beğeniyor diye beğenmek ve örnek almak durumudur. Bir şey yapıyorsa Avrupai şekilde yapılmalıdır çünkü öylesi daha güzeldir ve uygundur. Piyano hocasının kibarlığını Avrupalı olmasına bağlar (Pamuk, 2013a: 148), dükkânlardaki malları beğenmez, zaten Türkiye'de hiçbir şeyin olmadığından yakınır (Pamuk, 2013a: 149). Türkiye'deki adetleri, modayı, insanları beğenmediği gibi toplumun alt tabakasından insanlara da tepeden bakan bir tavrı sezilir. Refik'in sakal bırakmasını tiksintiyle karşılar. Yazı geçirmek için adaya giderken yolculukta kendisine yaklaşan satıcıyı "bu millet temiz giyinmeyi, doğru dürüst konuşmayı, her sabah yıkanıp tıraş olmayı ne zaman öğrenecek?" diye düşünerek eleştirir (Pamuk, 2013a: 352). Nigân Hanım'ın medeniyet anlayışı görünüştedir, insan temiz ve şık giyindiği sürece sorun yoktur. İnsan kullanışlı bir eşyayı Türkiye'deki dükkânlardan bulamaz, Avrupa'dan getirtmek zorundadır. Ona göre gelişmişlik, "*kullanılacak eşya*" ile belli olur.

Ayşe önce Avrupa'ya gitmek istemez, Cezmi'den kopacağını düşünür ancak Nigân Hanım'ın girişimleri sayesinde Avrupa'ya gider. Döndüğünde ise çok değişmiştir. "Yok, yok, oraya gidince insanın her şeye bakışı değişiyor. (...) Oradaki her şey o kadar değişik, buradan o kadar başka ve güzel ki... Biz ne zaman öyle olacağız, diye düşündüm. (...) Ama orada, insanın her şeye bakışı değişiyor. Orada hayatımın bir hayat olduğunu anladım. Oraya giden biri mutlaka bir başkası olur." (Pamuk, 2013a: 377-378).



Eşi Fatma ile kırlarda gezinirken bile Avrupai bir pikniğin hayalini kurar. Türkler gibi “patlayıncaya kadar alaturka tıkmak için” değil, temiz hava almak için yapılacak bir pikniktir bu (Pamuk, 2013b: 64). Piknik eylemine *Masumiyet Müzesi* romanında da değinilir. Sosyete çevresinden olan Kemal ve arkadaşları, Fransız dergisinden örneklerle hazırlanmış bir piknik sepeti ile pikniğe çıkarlar. Nurcihan ve Sibel’in fazla alafranga ve serbest havaları göze batacak şekildedir, piknik yapan kimi hayali Avrupalılar taklit edilerek yeşilliğe yerleşilir (Pamuk, 2014a: 161).

Metin’in en büyük takıntısı para kazanıp zengin olmaktır. Bu takıntısından ötürü, yanlarında eğlenmediği insanların zenginlikleri onu cezp eder, cebinde bulunan paradan tatmin olur. Abisinin Anadol arabasını kullanmaktan utanır. Arkadaşları kadar zengin olmamasının verdiği eziklik duygusu ile kendisini onlardan üstün görür, en ufak bir açıklıkta onları küçümsemekten çekinmez. “Onun annesi ile babası da öteki az gelişmiş zenginler ve başka hiçbir eğlenceleri olmayan zavallı fakirler gibi televizyon seyrediyordu. Azgelişmiş ahmak zenginler eğlenmesini bilmezler!” (Pamuk, 2013b: 124). Metin, diğer insanlardan ileride ve modern olmayı maddi zenginlik ile bütünleştirmiştir. Kendisine filmlerden çıkma sahneleriyle New York’u yakıştırdığı davranışlarını kıyasladığı kişiler Einstein, Rockefeller, gibi isimlerdir. Hayallerinde ise Yurttaş Kane olmuştur. Metin’in bu tavırlarında büyük bir “özentilik” sezilir. Maddi değerlere önem verdiği için yabancı markalara ilgisi vardır. Bu ilgi, havalı görünme isteği ile denktir. Yabancı olan her şeyi iyi görür, iyi görünmek ister. Arkadaş çevresindeki İngiliz’den çekinir: “...şu İngiliz kız görür de bizi ibne sanır diye korkuyorum” (Pamuk, 2013b: 175). Burada Pamuk, Metin üzerinden, Türklerin yabancılara iyi görünme ve yaranma çabasını sezdirir. Avrupa iyidir ve Türkiye’yi geri kalmış olarak görmemelidir. Metin’in yerli olan unsurları hor görmesi bir partide halay çekilirken de kendini gösterir. Halayın az gelişmiş orta sınıf düğünlerine yakıştığını düşünür, “alaturka” kelimesi onun için küçümseyici bir anlam taşır (Pamuk, 2013b: 177). Bu duruma, “artık bir Avrupalı gibi yaşamak isteyen” Ceylan da katılır: “...babasının aslında iyi insan olduğunu, ama biraz fazla alaturka olduğunu söylüyor” (Pamuk, 2013b: 179).

En büyük kardeş olan Faruk Darvinoğlu, sokakta karşılaştığı bir adamı Edward G. Robinson’a benzetmesiyle, aklında asıl-kopya karşılaştırması yapar. “İşte

az gelişmiş ülkenin umutsuz toplumsal bilimi budur: Elimizdeki somut yapı, kötü bir kopyası olduğu özgün yapıdan ne bakımlardan ayrılıyor? Kel bir kafa, bıyık, demokrasi ve sanayi açısından.” (Pamuk, 2013b: 214). Faruk, bu basit karşılaştırmadan yola çıkarak Türkiye’deki kopyanın Batıdaki aslı gibi olamayacağını, hep bir yanının eksik kalacağını genele vurur. Demokrasi ve sanayi de kopyadır, çarpıktır. Batının idealize edilmesi, model olarak gösterilmesi sorunsalını Faruk, hayali kopyayı konuşarak sorgular: “Karım, çocuklarım hep özgün G. Robinson’a bakıyorlar, bakıyorlar da sonra benim ona benzemeyen yanlarımı kusur diye yüzüme vuruyorlar. Ona benzememek suç mu, Allah için siz söyleyin insan kendisi olarak kalamaz mı” (Pamuk, 2013b: 214). Çocuklar ve eş (toplum), orijinale (Batı) bakarak idealize etmişlerdir, artık benzeri (Doğu) kusurludur, idealin yerini tutamaz ve artık istese de kendisi olamaz.

*Kara Kitap* romanında Galip’in (aynı zamanda Rüya ve Celal’in) arka plandaki ailesi, Batılılaşmış burjuva aile tablosu çizerler. “Kara Kitap’taki aile tipik bir eski İstanbul burjuva ailesidir. Batılı kıyafetler, etekler, kısa pantolonlar giyen modern Avrupa’nın hayat tarzını pek çok konuda kolayca benimsemek isteyen bu insanlar bir üçüncü dünya ülkesinde farkında olmadan kendine özgü bir hayat tarzı yaratmışlar[dır]. (...) Kara Kitap’ta ailenin aşçısı Esmâ Hanım’ın evin bir üyesi gibi aile üyeleriyle sigara yüzünden atışması ya da kendisinden şikâyet edenlere cevap yetiştirmesi, hatta onları azarlaması bu tür ailelerde karşılaşılan bir şey[dir].” (Hadzibegovic, 2013: 44). Galip’in dedesinin kıyafetinden söz ederken şu satırlar dikkat çeker: “Anne ‘gırvat’ demez, ‘kravat’ derdi: Eskiden Anne’nin ailesi daha zengin olduğu için.” (Pamuk, 2013c: 13). Burada zenginlik, güzel konuşma ve yerel ağzı kullanmama demektir. Halkın diline bir küçümseme sezilir, elit sınıftan olan bir kimse Avrupalı, kibar bir dil kullanır. Melih Amca ise Avrupa’ya gitmek için çeşitli bahaneler sıralar. Avrupa usulü şekerciliği öğrenmek lazımdır, Fransızlarla işbirliği yapılmalıdır, Hâle Hala için piyano ve Vasif için doktor bulmak gerekir (Pamuk, 2013c: 16). Bu istekler Melih Amca’nın Avrupa bahanesi olsa da, altında yatan anlamda her şeyin Batıdan temin edilebileceği yatmaktadır.

Vasıf'ın özenle baktığı balıkları sadece Avrupa yemi yerler (Pamuk, 2013c: 32). Melih Amca, Türk film yıldızlarının bir Avrupa ülkesinde oyunculuk değil orospuluk bile yapamayacaklarını söyler (Pamuk, 2013c: 42).

Celâl, "...aklın derinliklerindeki karanlık noktaların bizlerde değil, daha çok, taklit etmeyi bir türlü öğrenemediğimiz, anlaşılmaz Batı Dünyası'nın tantanalı roman ve film kahramanlarında görüldüğünü" yazar (Pamuk, 2013c: 39). "*Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman*" bölümünde Celâl fantastik bir fikir öne sürer ve sular çekilince neler olacağını anlatır. Bu bölümde siyah bir Cadillac arabaya rastlayacaktır. "...bu kara kitaba bir sis gibi nüfus eden ölüm; aynı zamanda, bu arabaların en Amerikanının Avrupa-Asya sularında batış görüntüsüyle, Doğu-Batı kültürel çarpışmasının yazınsal bir örneği[dir]" (McGrath, 2006: 188).

Elit sınıfın, daha Doğu'daki insanlara yaptığı oryantalist aşağılamalar özellikle *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi* romanlarında vardır. *Kara Kitap*'ta Hâle Hala'nın evleneceğini öğrendikleri adamın yüzündeki Halep çıbanını görünce Dede'nin tepkisi; "Arap mı bunlar? Hâle, bu Arap'la sahiden evlenmek mi istiyorsun?" olur (Pamuk, 2013c: 33). Bu durum, arka sokaklardan bir eve taşındıklarında, yine Dede'nin şu sözlerinde gözlenir: "Haydi bakalım, attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun!" (Pamuk, 2013c: 34). Arka sokaklar, maddi olarak geliri düşük insanların, burjuva sınıftan olmayan insanların oturacakları yerdir, aşağıdadır. Bu tutum Rüya'nın ilk evliliği için Melih Amca'nın yaptığı yorumda da görülür; Dede ölünce Rüya cenazeye kocasını getirmemiştir. "Kasaba kökenli damadından açıkça nefret eden" Melih Amca da böylesini daha uygun bulmuştur (Pamuk, 2013c: 240). Rüya'nın kocası kendileri gibi şehirli bir elit aileden olmadığı için aralarına yakışmaz ve Galip de Melih Amca'nın bu düşüncesine katılır. Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde elit sınıfın, yerel halka tepeden bakan tavrı Celâl'in yazılarında da görülür. Bir yazısında "Yalnız güneşi üzerine doğurmamak ve yataktan kör karanlıkta kalkmak değil, kadınların erkeklerden önce yataktan çıkmaları da bir köylü alışkanlığıdır." (Pamuk, 2013c: 21). Babaanne ile Dede'yi örnek alarak yazdığı bu cümlede, şehirli burjuva olsalar bile çiftlerin köylü alışkanlıklarından vazgeçmediği söylenir. Görünürde Batılılaşmak vurgusu yapılı. Galip de bu geleneksel anlayıştan kopamamışlığı gösterir: "...bütün tarihimize ve

geleneklerimize aykırı olarak birdenbire kocasını terk ediyordu” (Pamuk, 2013c: 96). *Masumiyet Müzesi* romanında görülen “kendi içinde oryantalizm” tutumu temelde zenginlik-fakirlik ekseninde gelişir. Maddi güçleri sayesinde kendilerini Batıya yakın hisseden burjuva çevresi, halktan sıradan insanı aşağılama eğilimindedir. Son zamanlarda zenginliğini kaybetmiş bir elçinin kızı (“bir anlamda bir ‘memur kızı’”) olan Sibel, bunun huzursuzluk kaynağı olduğunu yansıtır (Pamuk, 2014a: 21). Kemal ve ailesinin Kurban Bayramı kutlamaları, Cevdet Işıkçı ailesinin kutlamaları ile denktir. Amaç dinî gerekliliği yerine getirmekten çok bir araya gelmektir. Kemal, Füsün’un kurban hakkındaki yorumu için “Bu, çocukların ve okumamışların kurban yorumuydu” diyerek kendisini ondan ayrı tuttuğunu gösterir (Pamuk, 2014a: 45). Ayrıca şoför Çetin’in, dinine kendilerinden daha bağlı olduğunu da belirtir çünkü halktan biridir, dinine sahip çıkmaktadır (Pamuk, 2014a: 46). Dinsel unsurlara dayanarak toplumdaki orta sınıf veya fakir insanları aşağıda görme romanda sık sık karşımıza çıkar: “...her yeri yeni para kazanmış görgüsüzler; karıları, kızları başı örtülü kasabalılar sardı. Geçende gördüm, adam Araplar gibi, kara çarşafı iki karısını arkasına takmış Beyoğlu’na çıkarmış, dondurma yediyor...” (Pamuk, 2014a: 117). Alaturka unsurlara veya İslam’a yaklaşan kimsenin bu sosyetik çevrede hoş karşılanmadığı vurgusu, modernliğin görünürde yaşandığının ve taklitte sınırlı kaldığının bir örneğidir. Bir başka örnek ise, sosyeteye sonradan katılan ve yoksul bir aileden gelen Belkıs, annesi başörtüsü taktığı için aşağılanmasıdır (Pamuk, 2014a: 84). Kemal’in arkadaşı Hilmi, yolda bir kadına sarkıntılık eden “...yoksul, hırpani, işsiz güçsüz ve bıyıklı gençlerle gerektiğinde ‘kadınlara nasıl davranılır, medeniyet nedir öğretmek için’ tekme tokat kavgalara girişir” (Pamuk, 2014a: 72). Yoksul ve kenar mahalle delikanlıları medeniyet bilmeme özellikleri ile vurgulanır, sosyeteden olan erkek ise onlara medeniyetin, uygarlığın ne olduğunu yeri geldiğinde öğretir. Sibel de taşradan İstanbul’a gelmiş erkeklerin medeniyet bilmediklerini vurgulamak için her makyajlı, başı açık kadına sarkıntılık ettiklerini, hayranlıklarının tacize vardığını Kemal’e anlatmıştır (Pamuk, 2014a: 363).

Sosyete çevresinde evlenip çok çocuk yapmak da “köylüler gibi” olmak demektir (Pamuk, 2014a: 119). Berrin için Kemal’in arkadaşı Mehmet “Anadolu’nun bağrından gelmiş” birisi olduğundan İstanbullu modern kızlar ona göre değildir.

Nurcihan ona göre bir kız değildir çünkü Avrupa görmüştür, Mehmet’le evlenecek kız görücü usulü yoluyla evlenip “fazla ileri gitmemelidir” (Pamuk, 2014a: 120). Sibel, Kemal ile Füsun’un ilişkisini öğrenince Füsun’u “*çok bayağı, çok iğrenç bir tezgâhtar*” olarak nitelendirir (Pamuk, 2014a: 200). Toplumsal tabakalar burada kendini açıkça gösterir. Sadece tezgâhtar olduğu, yoksul kesimden sayıldığı için bir kadın bayağı ve iğrenç sayılabilmektedir. Kemal ile Füsun’un ilişkisini zenginlik-fakirlik ayrımında temellendirir Sibel. “Yoksul ve hırslı bir kız olduğu için onunla böyle kolay bir ilişki kurabildin... Tezgâhtar olmasaydı, belki de kimseler utanmaz, onunla evlenirdin...” (Pamuk, 2014a: 227). Füsun’un fakirliğini bu şekilde dile getiren Sibel, Kemal’in sıkıntısının da fakir bir ülkede zengin olmak kompleksinde yattığını belirtir. Ona göre uygar olmak herkesin eşit olması demek değil, kibarca eşit gibi davranmaktır (Pamuk, 2014a: 228). Çukurcuma mahallesindeki gözlemlerinde “mahallenin namusu” kavramı üzerinde düşünen Kemal, Feridun’un Füsun’a mesafeli tavırlarını gelenekle açıklar. Bu ülkede evli bir kadına annesinin ve babasının yanında yakınlık göstermek yoksullar ve taşralılar arasında ölüm nedenidir (Pamuk, 2014a: 323).

Ülkemizde her şeyin, başka bir şeyin taklidi olduğunu söyleyen (2013c: 239) Celâl, bir yazısında bir doğum günü partisinden söz eder. “Batı Uygarlığı’nın temel taşlarından olan ‘doğum günü’ töreni, bu insancıl adet bizde de yerleşsin diye, ileri görüşlü bir devlet büyüğümüzün sekiz yaşındaki oğlunun doğum gününde, üzerinde sekiz adet mum yanan kremalı ve çilekli bir pasta yaptırıp, çocuğun arkadaşlarını, piyano tıngırdatan Levanten bir kokonayı ve gazetecileri çağırıp düzenlediği iyi niyetli ‘doğum günü partisi’ni” çok acımasız bir alaycılıkla eleştirir (Pamuk, 2013c: 101). Celâl’in niyeti politik veya ideolojik kaygılar olmasa da bu doğum günü partisinde Türkiye’nin Batılılaşma çabasının etkisi görülür.

Alâaddin’in, İstanbul’un “en iyi” denilen semtindeki dükkânında (Pamuk, 2013c: 49) satılan bin bir çeşit ürün, toplumun tüketme hevesini gösteren ufak tefek ürünlerdir. Bazı zamanlar müşterisi kapıda sıra oluşturur ve Alâaddin, “sıra diye bir şey olduğunu hâlâ öğrenememiş kravatlı beylere” şaşırır (Pamuk, 2013c: 49). Görünüşte modernleşip kravat takmayı öğrenmiş bu beyler toplumsal bir düzenin işareti olan “sıraya girmeye” ayak uyduramamıştır. Alâaddin, ne satarsa satsın, alıcısı

olduğunu bilir. “Ülkenin Batılılaşma sürecinden geriye kalansa, bütün anlam ve değeri kaybolmuş katıksız bir talep ve tüketimdir” (Seyhan, 2014: 217). Bir Amerikan filmine özenip siyah gözlük alma çılgınlığı, Fransız dergilerindeki çıplak kadınları seven delikanlılar, Hollywood yıldızlarının hayatını okumayı seven insanlar dükkânın müşteri profilini oluşturur (Pamuk, 2013c: 50-51). Batının görünürde örnek alınması ve hatta özenilmesi durumu vardır.

Görünürde Batılılaşma ve kolay yoldan Batıyı örnek alma durumu *Masumiyet Müzesi* romanında açık bir şekilde sunulur. Kemal ve “sosyetik zengin” çevresinin yaşam tarzı bu duruma iyi bir örnek olarak verilmiştir. Kendilerini toplumsal olarak üst katmanlara yerleştiren bu kimseler, alaturka olan unsurları, sadece bu özelliklerinden dolayı zaman zaman küçük görür. Örneğin Sibel, en yakın arkadaşı saydığı Nucihan’dan bile uzaklaşmasının nedeni olarak onu fazla alaturka bulduğunu, alaturka şarkıcıları dinlediğini ve oruç tutuyor olmasını gösterir (Pamuk, 2014a: 508). Sosyete kadınlarının kendilerini *Avrupalı* gösterebilmek adına saçlarını sarıya boyamaları, kaşlarını almaları ve butikleri gezerek kıyafetler seçmeleri; gerçek bir Avrupalı (Inge) karşısında taklit olma durumlarını açıkça yansıtmak işlevini görür (Pamuk, 2014a: 86).

*Masumiyet Müzesi*’nde, Kemal’in de başlarda içinde bulunduğu ve mutlu olduğu sosyete camiası, ne kadar *gelişmiş ve modern* olduklarını göstermek için İstanbul’un en gözde ve pahalı terzisine giderler. Zengin ev kadınları “butik” açıp Fransız derilerinden gördükleri elbiseleri ve Avrupa’dan getirdikleri kıyafetleri yine zenginlere çok yüksek fiyatlarla satarlar (Pamuk, 2014a: 13). Moda, özellikle Avrupa modası, modernleşmenin önemli bir basamağı olarak kabul edilmiştir. Kemal’in annesi sosyete camiasına önem veren bir kadın olarak modasının geçtiğine inandığı her şeyi ortalıktan kaldırır (Pamuk, 2014a: 27). Büyük miktarda paralar verilerek alınan Avrupa modası ürünler ve markalar en ince detayına kadar bilinir ve taklit olup olmadığı bu sosyete camiası tarafından anlaşılır (Pamuk, 2014a: 21). Kemal’in arkadaşı Hilmi ise en lüks terzilere bile güvenmez, kıyafetlerini bizzat İtalya’dan getirir (Pamuk, 2014a: 429). Bir Avrupa markasının taklidini kullanmak, zengin çevrede gözden düşmek anlamına gelir. Kemal, önemli olanın bir ürünün markası değil işlevini yerine getirmesi olduğunu söylerken bu sözüne kendisinin de

inanmadığını itiraf eder (Pamuk, 2014a: 24). Batı modasının sahtesini, taklidinin yapılıyor olması da Batılılaşmanın görünüş olduğu düşüncesini destekler niteliktedir. “*Batıyı taklit etme*” klişesi ön plandadır. Modanın bu aşamada önemi *Kara Kitap*’ta da vurgulanır. Türkiye Batılılaşırken, “beyefendiler başlarındaki fesleri çıkarıp Panama şapkaları giyerlerken ve hanımefendiler çarşafalarını atıp ayaklarına topuklu iskarpinler geçirirlerken” (Pamuk, 2013c: 65) giyim dükkânları, vitrinlerine mankenler koymaya başlar. Bu cümlede görüldüğü gibi Türkler için Batılı olmak/modernleşmek demek, kıyafetlerini değiştirmekle aynı anlama gelmiştir. Şapkalar takılmış, topuklu ayakkabılar giyilmiş ve mankenler de yurtdışından getirilmiştir. Moda, elit burjuva sınıfı arasında o kadar önemlidir ki, cenazelerde giyilen siyah kıyafetler, takılan güneş gözlükleri ve çalınan cenaze marşı bile Avrupa’dan taklit edilme unsurlardır (Pamuk, 2014a: 89-91). O dönemlerde Avrupa ya da Amerika’dan özel araba getiren zengin burjuvalar, tanıdıklarını bu arabayla gezmeye çıkararak zenginliklerini belli etmeyi severler (Pamuk, 2014a: 355).

Kemal, bu kadar özenilmesine rağmen modada bile Avrupa’nın geri kaldığını nişan töreninde görür: “Birkaç yıl önce dünyada yaygın olan uzun favori, yüksek topuk ve uzun saç modalarının bittiğini, belli ki Türkiye’de pek çok zengin ve orta yaşlı erkek işitmemiş ya da buna inanmamıştı.” (Pamuk, 2014a: 117). Batıyı taklit sadece görünüşte sınırlı kalmayıp eğlencelere de yansıdığından, yılbaşı gecelerinde İtalyan ailelerin oynadıkları tombala oyunu Türkiye’de tüm evlere yayılmıştır (Pamuk, 2014a: 334-335). Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi elit semtlerde bazı zenginler, Hıristiyanları taklit ederek yılbaşında ağaç süslemeye başlamışlardır (Pamuk, 2014a: 339).

Görünürde modernleşmenin bir başka yönü de mekânlardaki değişimlerdir. Avrupa taklidi restoranlar, kulüpler yaygınlaşmıştır. Bu mekânlar ne kadar iddialı, gösterişli olsalar da İstanbul’da olduklarını hatırlatır özelliklere sahiptir. “Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen bu lokantalara Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine, Batı’nın kenarında, İstanbul’da olduğumuzu hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi adlar verilirdi.” (Pamuk, 2014a: 20).

Doğuya ve ona ait olan her şeye sırt çevirmek isteseler de toplum tarafından uzun zaman dayatılmış kültürel özelliklerin etkisindedirler. Bu etki özellikle cinsellik alanında görülür. Sibel ile Kemal evlenmeden önce birlikte olmuşlardır ve bunun üzerinden on bir ay geçtiği için Sibel'e göre *artık* evlenmeleri gerekir (Pamuk, 2014a: 19). Avrupa'da okumuş, sosyetenin içinde kendisini uygar olarak tanımlayan Sibel, bekâret olgusuna takılmıyor gibi görünse de sonunda seviştiği adamla evlenmelidir. Kemal'le evlenmeden önce birlikte olmasının sebebi, sonunda evleneceklerini bilmesidir. Aşağı gördüğü toplumun bu konudaki genel görüşünün dışına çıkamamıştır. Sibel'in arkadaşları da “*ne kadar 'Avrupalı' olurlarsa olsun*” evlenmezlerse Sibel'e şerefi lekelenmiş gözüyle bakacaklardır (Pamuk, 2014a: 216). Yenileşmeye önyargılı yaklaşmak ve geleneklerden kopmamak durumunu Kemal plajda da gözlemler. Cumhuriyetin kurulmasının üstünden geçen onca zamana rağmen insanların hâlâ mayo veya bikini giyip utanmadan plaja gelmeyi öğrenemediklerini vurgular (Pamuk, 2014a: 176). Kemal'in kendisi de, ne kadar *Avrupalı* de olsa Füsün'a “öpüşmene razı olamam” gibi bir cümleyi kurabilecek bir yan bulur kendisinde (Pamuk, 2014a: 383). Romanın pek çok kısmında Türk toplumunun modernliğe bakışının bir taklitten ileriye gidemediği çağrıştırılır. Kendisini modern veya *Avrupalı* olarak nitelendiren kesimlerde bile bu durum içselleştirilmemiş, ilişkiler gelenekçi anlayışla sınırlanmıştır (Kula, 2010: 4). Hem modern olduğunu iddia edip hem de toplumsal geleneklere bağlı kalmanın altında Hegel'in “tekil birey olamamış” insanlar yargısı ile benzerlikler vardır. Türk toplumu henüz kapsayıcı Tanrı/yönetici/baba anlayışından sıyrılıp bireyselleşmemiştir (Kula, 2010: 5). Modern olduklarını iddia etseler de henüz birey olarak özgürlüklerine sahip çıkmayan insanlar da toplumun baskısını üzerlerinde hissederler.

### **1. 6. Doğu-Batı Karşıtlığının Bilimsel Açıdan Geri Kalmışlıkla İlişkilendirildiği Durumlar**

Doğunun Batıdan geri kalmasının en güçlü dayanaklarından biri Batının teknolojik ve bilimsel alanlarda ilerlemeleridir. Batının geçirdiği tarihsel süreçler



sonucunda hem bilim hem de teknolojiye dayalı ekonomik alanlarda çok önemli ilerlemeler yaşanmıştır. Doğu medeniyetleri ise bu gelişmeleri yaşamadığı için Batının gözünde geri kalmış ve sömürge hareketlerine bu şekilde ortam hazırlanmıştır. Orhan Pamuk'un romanlarında da Batının bilim alanındaki üstün konumu yer almıştır. Doğulu karakterlerden bazıları bilimsel olarak ilerlemenin, Batıya yetişmenin tek yolu olduğunu düşünür.

Herr Rudolph Doğu hakkındaki eleştirilerini dile getirirken Batının “yolun sonunda”, Doğunun ise henüz “yolun başında” olduğunu belirtir. Ömer'in içindeki fatih olma hırslarının, Doğunun kurak, verimsiz topraklarında yetişemeyeceğini yüzüne vurur (Pamuk, 2013a: 296). Ömer'e Restignac benzetmesi yapılmasına rağmen, Restignac'ın arkasında büyük Fransız Devriminin olduğunu, Ömer'in arkasında ise onu yeşertecek hiçbir şeyin bulunamayacağını dile getirir. Ona göre Doğu olgunlaşmamıştır ve olgunlaşmaya da fırsat bulamayacaktır. Doğu ile Batı arasındaki karşıtlığı en dolaysız şekilde dile getiren karakterdir.

Ömer gerçekten de Avrupalı mühendisle vakit geçirmekten daha çok zevk alır, kendi emrinde çalışan Türklere tepeden bakan bir havası vardır. Bunu, Refik'e söylediği şu sözlerden anlarız: “Burada, Türkiye’de insan hiçbir şeye aklıyla inanamaz.’ Ömer gene işçi barakalarını işaret etti. ‘Ya onlar gibi Allah’a inanırsın, ya da hiçbir şeye. Çünkü her şey sahte burada. Her şey taklit! Her şey yalan, ikiyüzlülük, kandırmaca dolu. Rousseau diyorsun. Bizim Rousseau’muz kim? Namık Kemal mi? Okuyabiliyor musun? Okuyunca içinde bir şey uyanıyor mu? Belki bir zamanlar birilerinde bir şeyler uyandırmış, eh ne de olsa aralarında en iyisi oymuş. Sonra? Şu Alman haklı: Fransa’da en azından elli yıl süren o çağ, bizde beş ay bile sürmedi. Her şey gene eski bayağılığına, ikiyüzlülüğe gömüldü. İşte Türkiye bu... Ah Türkiye, düşününce içimden ağlamak geliyor, ama işte!.. Düşünmemeli!” (Pamuk, 2013a: 349).

Avrupa’da bilimin yüceltiildiği ve her şeyin sorgulandığı Aydınlanma Çağı’nı kendi içinde yaşamaktadır Selâhattin Bey. Bilimin her alana uygulandığı bu aydınlanma da tembel, cahil Doğu’da yapılamaz, oysaki insanların yeni tanrısı bilimdir. “...insan yalnızca gördüklerini ve görüp denediklerini yazmalı, o zaman, o

Avrupalılar gibi, ben de, mesela Darwin gibi, ne müthiş herif, gerçek bir bilim adamı olabilirim belki, ama ne yazık ki bu uyuşuk Doğu'da insan hiçbir şey olamaz” (Pamuk, 2013b: 133).

Selâhattin Bey bilimi yüceltir yüceltmesine; ancak sağlam bir bilimsel bilgi birikimi olmadığı için içinde kıpırdanan yenilik isteklerini kendisi de çok net açıklayamaz: “...gürleyen gökle yağmurun nedeni sandıkları gibi Allah'ın hikmeti değil, benim ansiklopedimde yazdıklarım olacak. O zaman yalnızca şeylerin başka şeyleri yaptığını ve Allahlarının elinden hiçbir şey gelmediğini anlayacaklar.” (Pamuk, 2013b: 133). Türkiye'nin kendi modernleşme sürecini sağlıklı bir şekilde yaşayamamasının ve Avrupa'yı taklit etmenin altında yatan eksiklik tam da bu bilgi birikimi yokluğudur.

Selâhattin Darvinoğlu, İstanbul'dan Cennethisar'a mecburi olarak taşındıktan bir süre sonra değişmeye başlamış, halkı eğitmek gerektiği fikrine kendini fazlaca kaptırmıştır. Avrupa'nın bilimine o kadar hayrandır ki, soyadı kanunu çıkar çıkmaz kendisine Darwin soyadını almak istemiş, reddedilince de Türkçeye uyarlanmış şekliyle Darvinoğlu soyadını almıştır. “Selâhattin Bey'in mesleğinin doktorluk olması manidardır. Mekteb-i Tıbbiye imparatorluğun Batılılaşmış ve pozitivist-modern fikirlere en açık olan eğitim kurumudur” (Doğan, 2014: 125). Selâhattin Bey Cennethisar'da doktorluk yaparken aklına bir ansiklopedi yazma düşüncesi yavaş yavaş yerleşince çalışmaları için mesleğini bırakmıştır. “İşte, bunlar ve her şey bilinmeli, bize gereken bu; bir ansiklopedi; bütün doğal ve toplumsal bilimler bilinirse Allah ölecek” (Pamuk, 2013b: 28). Yazacağı ansiklopedinin amacını Fatma Hanım'a şöyle açıklar: “Ben kırk sekiz ciltlik ansiklopedimi bitirince zaten Doğu'da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözler bir anda söylenmiş olacak: O inanılmaz düşünce boşluğunu bir hamlede dolduracağım, hepsi şaşkına dönecek” (Pamuk, 2013b: 96). Selâhattin Bey'in amacı masum olmasının yanı sıra ütöpik özelliktedir. “Yüzyıllardır uyuyan Doğuyu” bir hamlede, derinden sarsarak uyandıracak bir ansiklopedi yazmanın peşindedir.

Selâhattin Bey'in aldığı notlardan anlaşılacağı üzere kendisi tam bir oryantalist görüşe sahiptir. Ona göre Avrupa idealdir, Doğu ise dinin batağına

saplanıp kalmış, ilerleyememiştir. Tıpkı oryantalist araştırmacıların “Doğuyu geliştirme, ilerletme” sözleri gibi Selâhattin Bey de Doğuyu geliştirmeyi kendine görev edinmiştir. Buradaki fark, oryantalistler bu görevi bir “*kılıf/bahane*” olarak ileri sürerken, Selâhattin Bey’in bu fikre gerçekten inanmasıdır. Kendisini, bir avuç aydından biri kabul ederek şunları yazmıştır: “Doğu’nun hâlâ ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında uyuyor olması, bizi, bir avuç aydını umutsuzluğa değil, tam tersi büyük bir çalışma heyecanına sürüklemelidir (...) çünkü açık olan şey şu ki, bütün bu bilimi biz, yalnız oradan alıp buraya taşımak değil, yeniden bulmak zorundayız” (Pamuk, 2013b: 26).

Selâhattin Bey ilerleme düşüncesini “Batının aynısı olmak” ile sınırlamayıp Batıdakilerden de ileriye gitmek düşüncesine evirmiştir. Batıyı örnek alırken onların yaptıkları hataları yapmayıp daha ileri gidecek ve Doğu’da daha önce hiç görülmemiş bir özgürlük dünyası kuracaktır (Pamuk, 2013b: 92). Türkiye’nin gelişmesi için gerekli aşamaları ise Yahudi tüccara şöyle açıklar: “Bizim milleti ticaret kurtaracaktır. Yalnız bizim millet değil, bütün Doğu ticaretle uyanacak; önce para kazanmayı, hesabı kitabı öğrenmeliyiz: Bu matematik demektir, sonra ticaret ve matematik ve para bir araya gelince fabrikalar kuracaklar. O zaman, işte biz de, yalnız onlar gibi kazanmayı değil, onlar gibi düşünmeyi de öğreneceğiz!” (Pamuk, 2013b: 95).

Selâhattin Bey, kendisini anlayacak kimseyi bulamadıkça etrafındaki insanlardan (özellikle geleneğin temsili Fatma Hanım’dan) daha da nefret etmeye başlar. Ansiklopedisini yazamamanın verdiği sıkıntı ile umutsuzluğa kapılır: “...bizlerin Doğu’da oturup yeni bir şey bulup söylemeyi becerebileceğimizi sanmamız budalalıktan başka bir şey değil. Adamlar her şeyi bulmuşlar, söylenecek yeni bir söz kalmamış ki: Bak şu söze: Güneşin altında yeni bir şey yok! Fatma, bak gördün mü, bu söz bile yeni değil, bunu da, Allah kahretsin onlardan öğrendik” (Pamuk, 2013b: 138). Çalışmalarında başarısız oldukça Fatma Hanım’dan iyice uzaklaşır ve hizmetçisi ile ilişki yaşamaya başlar. Hizmetçisi ile beraber olmasını bile Batılı aydınların hayatlarından örnek alarak savunur: “...birçok bilgin, filozof, anlayışın ve aşkın sıcaklığını aşağı sınıfın kadınlarında aramışlardır... Ruso’nunki hizmetçi, Göte’ninki fırıncının kızı veya komünist bilgin Marx’inki gene evdeki

hizmetçiydi... Bundan bir çocuğu da olmuştur... Engels üzerine almıştır. Niye utanmalı?” (Pamuk, 2013b: 200).

Venedik'ten Napoli'ye giderken Türk gemilerinin yollarını kesmesini anlatan Venedikli köle, astronomi bilgisi ile ilgilenilmeyince anatomiden anladığını söyleyerek küreğe verilmekten kurtulur. Venedikli, Batılının bilimsel üstünlüğünü temsil etse de köle durumuna düşmesi nedeniyle siyasi üstünlüğünü temsil etmez (Köroğlu, 2006: 161). Venedikli köle kendini, kitaplardan biraz öğrendiği anatomi bilgisiyle nispeten rahat bir kölelik konumunda bulur. Yaptığı hizmetler sayesinde çok az da olsa para bile kazanır. Bir kölenin, Müslümanlığa geçmesi üzerine verdiği tavsiyesini dinlemez, dinini değiştirmez. Az bile olsa bilimden anlıyor diye Venedikli köleye zarar vermemeleri, ondan faydalanmaları Osmanlı'da bilimden, anatomiden, tıptan anlayan insanların noksanlığına işaret eder gibidir.

Venedikli, bu tamamlamada bilimi temsil eder: “...ona, gördüğüm astronomi eğitiminden ilk defa söz ettim, Ptoleme kozmografyasının temel kurallarını kısaca anlattım. Merakla dinlediğini görüyordum” (Pamuk, 2012b: 25). Hoca'nın kendisine gösterdiği bir kitaptaki bilgileri “kendini beğenmişliği bırakıp” incelemesi gerekir ve gezegenlerin yerleri doğru olsa da aralarındaki düzenin yanlış olduğunu belirtir (Pamuk, 2012b: 25). Batılının bilimi, Doğulunun bilgilerini tasdik etme yoluyla üstünlüğünü sezdirir.

Batılının bilgisinin üstünlüğü, yapacakları havai fişeklere renk vermeye çalışırken de görülür: “...birbirine yakın bir kahverengiyle, soluk bir yeşilden başka bir şey elde edemedik. Hoca'nın dediğine göre, bu kadarı bile, şimdiye kadar İstanbul'da yapılanların en iyisiymiş.” (Pamuk, 2012b: 26). Ulaşabildikleri noktayı Venedikli bir başarısızlık sayarken Hoca bir zafer olarak görür. Düğünde yaptıkları gösteriyi herkes hayranlıkla izlerken Venedikli böyle bir gösteriyi ilk defa çocukken izlediğini hatırlar. Burada, ilerlemenin yıllar arasındaki farkı dikkati çeker (Pamuk, 2012b: 27).

Hoca'nın himayesine giren Venedikli, neden onun kölesi olduğunu şöyle aktarır: “...ona her şeyi öğreteceğimi söyledi. (...) Okullarda, medreselerde öğrendiklerimmiş ‘her şey’; orada, benim ülkemde öğretilen bütün astronomi, tıp,

mühendislik, bilim! Sonra hücrede duran ve ertesi gün getirttiği kitaplarda yazılanlar da, bütün duyduklarım ve gördüklerim de, nehirler, göller ve bulutlar ve denizler hakkındaki düşüncelerim de, zelzelelerin ve gök gürültüsünün nedenleri de...” (Pamuk, 2012b: 33). Hoca, Venedikli’yi himayesine alırken amacı öğrenmektir. Bilimi asıl yerinden, Batıdan öğrenmek. “Batı hakkında, özellikle Batı bilimi hakkında her şeyi öğrenmek ister; ‘ikizi’ İtalyan’a bildiği her şeyi kendisine öğretmesini buyurur. Hoca her şeyi öğrendiğinde, köle azat edilecektir.” (Parini, 2006: 111). Bu öğretim sürecinde Venedikli, tembel kardeşinin kendisine yetişmesi için ağırdan alan bir ağabey gibi hisseder (Pamuk, 2012b: 33). Batı, Doğunun karşısında bilgili bir ağabey konumundadır.

Pamuk’un daha önce dile getirdiği gibi *saat*, Doğu için hem Batının biliminin kesinliğidir hem de namaz vakitlerini gösteren bir araçtır. Önce Cevdet Bey’in evinde karşımıza çıkan saat imgesi *Beyaz Kale*’de de kendini gösterir. Hoca bir saat yapma fikrine kapılır: Batılı bilimden yararlanarak yapılacak bu saat, namaz vakitlerini kusursuz gösterecektir (Pamuk, 2013b: 36). Bir teknolojik ilerleme unsuru olarak saat, *Benim Adım Kırmızı* romanında da karşımıza çıkar. Kara, Hazine-i Enderun’da gördüğü Frenk yapımı ve Osmanlı’ya hediye edilen saatleri anlatır (Pamuk, 2012a: 373). Aynı şekilde son bölümde Şeküre, İngiliz Kralının Padişaha hediye gönderdiği müzikli saatin toplumda yarattığı tepkilere değinir: “Seyir için Haliç’in yamaçlarında toplanan ve sandallarla gelen kalabalık, devasa saatin gürültülü ve korkunç bir musikiyle çalışmasıyla, adam büyüklüğündeki heykellerin, tasvirlerin, birbirlerinin çevresinde manidar hareketlerle döndüklerini, sanki kul yapısı değil, Allah yapısıymışlar gibi makama uygun olarak kendi kendilerine zarafet ve mana ile hareket ettiklerini ve saatin de çan misali vuruşlarıyla bütün İstanbul’a vakti duyurduğunu hayret ve hayranlıkla gördüler.” (Pamuk, 2012a: 467). Daha sonra bu saatin halkta tedirginlik yaratması ve Sultan Ahmet’in onu parçalaması, Batının üstünlüğünün Osmanlı’yı rahatsız ettiğini ve uyum sağlayamadığını gösterir (Pamuk, 2012a: 468). “Avrupa’nın hissedilmeye başlayan gücü bir nesnede, saatte somutlaşır. (...) Göz kamaştıran bu nesne ‘dışarıdan geldiği’ ve ‘yabancı’ olduğu için tedirgin edici bir tarafı vardır.” (Doğan, 2014: 218). Saat imgesinin temsil ettiklerine *Masumiyet Müzesi* romanında da rastlarız. Gösterişli ve sarkaçlı duvar

saatleri, İstanbul'a Batılılaşmış paşaların ve gayrimüslimlerin konakları sayesinde gelmiştir. Yirminci yüzyıl başından itibaren ise Batılılaşma gayretindeki orta sınıf kesimin evinde yaygınlaşmıştır (Pamuk, 2014a: 293). Saatin Batı teknolojisini temsil etmesine Yeni Hayat romanında da denk gelmek mümkündür. Batıya ve onun yaptığı her şeye düşman olan Dr. Narin, saatler hakkında şunları dile getirir: “Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saate düşkün olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek şey de saatlerdir. Bu yüzden, tıpkı silah gibi saatin de yerlisi yabancıdır. Bizler için Allah'la yakınlaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle.” (Pamuk, 2012c: 151).

Hoca'nın aklına takılan başka bir soru da, her yönden kibleyi görebileceği bir nokta olup olmadığıdır. “İçten içe küçümsediğim bu sorunlarla ilgilenmediğimi gördükçe, Hoca beni hor görürdü, ama benim 'üstünlüğümü ve farklılığımı' sezdiğini düşünüyordum o sıralar” (Pamuk, 2012b: 36).

Hoca, İstanbul'a dönen Paşa'ya tasarılarını ve çalışmalarını anlatırken şu soruyla karşılaşır: “O mu öğretti sana bunları?” (Pamuk, 2012b: 38). Paşa'nın bu cümlesinin altında, bilimsel tasarıların ancak Batılılardan öğrenileceği gibi yaygın bir görüş yatmaktadır. Hoca hepsinin kendi buluşu olduğuna Paşa'yı inandıramaz. Ona göre bir Türk böyle şeylerle uğraşmaz, bunlar ancak Batılı birinin başının altından çıkmıştır. Bir dahaki görüşmelerinde Paşa, Hoca'nın gönlünü alarak bilime merakını askeri alana yöneltmesini önerir. “Düşmanlarımıza dünyayı zindan edecek bir silah” tasarlarsa Hoca'yı destekleyeceğini söyler (Pamuk, 2012b: 40). Paşa'ya göre bilim, sadece düşmanları yenmek için gereklidir ve askeri alanda ilerleme kaydedilmelidir. Paşa'nın “...bilim denen şeye inandığını, ama bunun yıldızlarla değil silahlarla ilgisi olduğunu” öğreniriz (Pamuk, 2012b: 53). Bu görüş, Osmanlı'nın Avrupa'dan geri kaldığını anladığında ilk başvurduğu yolun askeri ilerleme olduğuna bir işaretidir. Onların ulaştıkları seviyeye savaşlardaki zaferler yoluyla ulaşılacağı düşünülmüştür. Yıldızlara bakıp yorum yapma işi, bu iş için yeterince aptal ve saf insanlara bırakılmalıdır (Pamuk, 2012b: 53).

Romanda, Doğuluların bilimsel bilgidен çok yıldız falcılığına, gelecekten işaret veren (yani kesin olmayan) bilgilere önem vermesi, çocuk padişah üzerinden başarılı bir şekilde aktarılır. Venedikli'nin gözlemleri ile öğrendiğimize göre Hoca, çocuk padişaha yıldızlardan, gezegenlerin düzeninden, yaptığı maket yardımıyla söz ederken padişah bunlarla ilgilenmez. Hasta aslanının ne zaman iyileşeceğini, ne zaman yağmur yağacağını kendisine söylemesini ister. “Hasta aslan hakkında düşüncesini belirtirken, Hoca, yıldızlar hakkında konuşurken yaptığı gibi, gene göğе bakmıştı. Eve döndükten sonra bu ayrıntıdan küçümseyerek söz etti. Önemli olan çocuğun bilim ile safsatayı birbirinden ayırması değil, bir şeylerin farkına varmasıymış.” (Pamuk, 2012b: 43). Padişahın, bilimsel bilgi yerine hurafelere inanması, veba salgını sırasında da kendini gösterecektir: “...şehirdeki salgına yol açan farelerden kurtulmak üzere kediler getirilir, ama sultana bu farelerin kılık değiştirmiş Şeytan olduğu söylenir.” (Parini, 2006: 112).

Aynı bilgileri maketlerle sübyan okulundaki çocuklara da anlatmaya çalışan Hoca yine başarısız olur, çocuklar gökyüzünün ötesindeki cehennemden korkup ağlarlar (Pamuk, 2012b: 44). Çocuklar yıldızlardan çok melekleri öğrenmek isterler (Pamuk, 2012b: 49). Burada Doğu'daki bilgi eksikliğine, batıl inançlara olan bağlılığа dikkat çekilir. Açıkça gösterildiği gibi, Doğu'dakilerin öğrenmeye merakı da yoktur çünkü dini inançları onlara yetmektedir. Bu meraksızlık konusunda Hoca, Paşa'yı kast ederek şöyle söyler: “‘Ötekiler gibi oldu’ dedi onun için. ‘Bilmediğini bilmek istemiyor artık’” (Pamuk, 2012: 44).

Hoca, karıncalar üzerine bir kitap yazarken Amerika'daki kırmızı karıncaların düzenini de anlatmaya karar verir. “Bu da ona, Amerika denilen yılanlı ülkede yaşayan ve yaşadıkları hayatı hiç değiştirmeyen hımbıl yerlilerin başlarına gelenler üzerine, hem acıklı, hem de hisseli bir kitap yazma düşüncesini verdi” (Pamuk, 2012b: 52). Hoca'nın bu fikri, kendisinden daha düşük gördüğü Amerika yerlilerine oryantalist bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Onları hımbıl ve değişime kapalı olarak değerlendirmesi, Avrupalıların Doğuyu aynı şekilde nitelendirmesini hatırlatır.

Hoca, padişahın yıldızlara olan merakını kışkırtarak bir rasathane, hatta bir bilimlerevi yapılmasını önerir, içinde her şey araştırılmalıdır ki “*aklımız gelişsin*”. (Pamuk, 2012b: 46). Ancak çocuk padişah onu masal dinler gibi dinledikten sonra yine aslanının nasıl doğuracağını sorması, önemli olanın bilim olmadığı fikrini açıkça gösterir. Rasathane önemli değildir çünkü yıldızlara bakmanın amacı bilimsel bilgi değil, müneccimlikdir. Hoca yine de, artık büyümüş olan padişaha, kafasındaki bilimsel düşünceleri açıklama hevesinden vazgeçmez. Karıncaları, mıknaatları, yıldızları, aklına gelen her şeyi ve silahları anlatır padişaha (Pamuk, 2012b: 111). Buna rağmen padişah, Hoca’nın deyimiyle “çevresindeki birkaç dalkavukla” hayvanların cennete gidip gidemeyeceği, ruhlarının varlığı, her gün doğan güneşin yeni bir güneş mi olduğu gibi bilimsellikten çok uzak konuları konuşur (Pamuk, 2012b: 121). “Romanda sadece akıllı ve aptal değil, aynı zamanda bilim ve hurafe çelişkisi de sık sık vurgulanmaktadır. Hoca’ya göre ‘yokuş aşağı giden’ bir medeniyetin ve devletin iktidar merkezi olan saray ve kudretli padişahı, bilimsel sebep ve sonuçlarından çok hurafeyle ilgilenmektedir” (Doğan, 2014: 163). Hoca’nın bilimsel konuşmaları üzerine ise Venedikli’ye dönerek, Paşa’nın sorduğu gibi, “Sen mi öğretiyorsun bunları ona?” der (Pamuk, 2012b: 126). Hurafelere dayalı söylentileri *Benim Adım Kırmızı* romanında da görmek mümkündür. Batılı usullerle yapılan resme bakanın anında kör olacağı, Müslümanların çeşitli batıl inançlarla tavuğun başını ve ayaklarını yemedikleri gibi detaylar romanda yer alır (Pamuk, 2012a: 153).

Hocanın bilim merakı, öğretme hevesi üzerine Venedikli, bunları kendisinden öğrendiğini düşünerek mutlu olur (Pamuk, 2012b: 49). Başka bir deyişle Batılı, bir Doğuluya bilimi, bilme hevesini, bu bilgiyi yayma isteğini aşlamıştır. Ancak Hoca’nın dışındaki Doğulu toplum bilimle ilgilenmez bile: “Bu ahmaklar gerçeklerin farkına ne zaman varacaklardı? Bu kadar aptalın birbirini bulması rastlantı mıydı zorunluluk mu? Niye bu kadar aptaldılar?” (Pamuk, 2012b: 119).

Venedikli ile Hoca’nın birlikte yaptıkları silah, Doppio kalesinin önünde çamura saplanır ve işe yaramaz. Doppio kalesi, Osmanlı’nın ulaşmayı ve ele geçirmeyi istediği Batıyı temsil eder. Bembeyaz parlaklığı ile göz kamaştırır ve askerlerin, o kalenin beyaz kulelerine hiçbir zaman ulaşamayacaklarını Venedikli de



Hoca da bilir (Pamuk, 2012b: 161). “Hoca’nın yaptığı ‘silah’ın ‘yağmurdan balçıklaşmış bir çamura saplanıp kalması’ (gerçekten de Osmanlı, Batı’nın üstünlüğünü ilkin ‘silah’ alanında görmüştür: Batılılaşma çağcıl silah gereksinimiyle başlamıştır ülkemizde. Ve ‘mertlik bozulmuştur’...) ve Orhan Pamuk’un ‘askerlerimizin kalenin beyaz kulelerine hiçbir zaman erişemeyecekleri’nin altını çizmesi, Batılılaşma serüvenimizi simgesel bir biçimde dile getiriyor.” (Naci, 2013: 616-617).

“*Öpüş*” başlıklı yazısında hafıza kaybına çare bulduğunu düşünen eczacının nasıl öldüğünü anlattıktan sonra “...bir Türk en sonunda bir şey icat etti heyecanına kapılan” kamuoyundan bahsetmesi önemlidir (Pamuk, 2013c: 134). Bu cümle, Türklerin bilimsel buluşlara ne kadar uzak olduğunu açıkça dile getirir. Yine aynı yazısında, eskiden okuduğu kitapları keyif için değil, tam bir Türk gibi yararı için görev duygusuyla okuduğunu söyler (Pamuk, 2013c: 137). Bu cümlede, Türk insanının, görevi değilse kitap okumadığı ve öğrenmeye heveslenmediği anlamına ulaşırız.

Celâl bir yazısında Grand Pacha’nın sözlerini iletir: “...bugün imanımız ne olursa olsun, İslâm’ın düşmanlarının silâhları bizimkilerden çok daha güçlü. Hiçbir askeri başarı imkânı yok! (...) Doğu’nun Batı önünde büyük çaplı bir zafer kazanmasının da artık bir hayal olduğunu gösteren askeri, iktisadi karşılaştırmalar var: Grand Pacha, Batı’nın zenginlik düzeyiyle Doğu’nun sefaletini gerçekçi bir siyasetçinin yapacağı gibi dürüstçe karşılaştırıyor...” (Pamuk, 2013c: 156). Bu pasajda görüldüğü gibi Batının üstünlüğüne vurgu yapılırken yine askeri alana dikkat çekilmiş ve Doğunun askeri alanda bir zafer kazanamayacağı belirtilmiştir. Batının zenginliği-Doğunun sefaleti zıtlığının dile getirilmesi de “gerçekçilik” olarak nitelenmiştir.

## 1. 7. Orhan Pamuk Romanlarında Cinsel Farklılık Bağlamında Oryantalizm

Modernleşme sürecinde kadının konumu ve kendisine nasıl davranıldığı önemli bir konudur. Kadın hakları ve kadınların erkeklerle eşit şekilde görülmesi Batı medeniyetinin bir özelliği olarak görülüp kadına önem vermek, modernleşmek ile paralel ilerlemiştir. Orhan Pamuk'un romanlarındaki kadınların konumunu ve kendilerine bakış açılarını Batı-Doğu veya başka bir deyişle gelişmişlik-gerilik ikilemi içinde ele alabiliriz. Kendilerini Batıya daha yakın hissedenden aydın ve zengin kesimler kadınlarına daha uygarca yaklaşıyor gibi görünür. Bu karakterlere göre kadının toplumda geri planda kalması Doğuya ve taşraya özgü bir durumdur. Ancak yine bu aydın kesimlerdeki kadınlara bakarsak, toplumsal cinsiyetlerinden sıyrılmadıklarını ve kültürel yaptırımlara bağlı kaldıklarını görürüz.

Doğu Batı karşıtlığının cinsellikle temellendirilerek verildiği en önemli roman *Masumiyet Müzesi*'dir. Güzel kadın olmanın, güzel bir kız olmaktan daha zor olduğu bu memleketteki (Pamuk, 2014a: 469) *kadın* algısı üzerine özellikle durulmuştur. Yoğun olarak Sibel ve Füsün karakterleri üzerinden kadının toplumdaki yerine dikkat çekilmiştir. Kadının bakireliği ve kültürde kabul görmüş dine dayalı "namus" kavramı irdelenmiştir. Bir kadının evlenmeden önce cinsel ilişkiye girmesi Doğu toplumlarında geri dönüşü olmayan, affedilmeyen bir suçtur. Kendilerini Batıya yakın hissedenden zengin elit kesimler ise kadının bekâretini kaybetmesini bir uygarlık işareti olarak hoş görmeye çalışsa da cemiyette aşağılanacağı gerçeği de vardır (Pamuk, 2014a: 19). Sibel'e göre Fransız erkekleri sırf seviştiği için bir kadını aşağılamaz ancak Türkiye'de hemen adı çıkar (Pamuk, 2014a: 135). Kemal, İstanbul'daki toplumun bekâret algısı hakkında şunları dile getirir: "Batılılaşma yanlıları, uygarlaşma ile eş tuttukları modernleşme sonucunda, bu ahlakın ve hatta konunun unutulacağına iyimserlikle inanıyorlardı. Ama o yıllarda İstanbul'un en Batılılaşmış ve zengin çevrelerinde bile, bir genç kızın evlenmeden önce bir başka erkekle 'sonuna kadar' giderek sevişmesinin bazı ciddi anlam ve sonuçları vardı" (Pamuk, 2014a: 69). Bu sonuçlar zoraki evlenme, kimi durumlarda mahkemelik

olma, kadının akli dengesinin yerinde olmadığına karar verilmesi gibi sonuçlardır (Pamuk, 2014a: 69-71). Sosyete çevresinden Mehmet "...Avrupa'daki cinsel özgürlük hikâyelerini ağzı sulanarak dinlemiş olmasaydı, modernlik, uygarlık diye evlenmeden önce kızla sevişmeyi büyük ihtimal kafasına hiç takmayacak" biri olarak tanımlanır (Pamuk, 2014a: 127). Bekâret konusunda Kemal ile Zaim'in yaptıkları konuşma, toplumun değer yargılarına bağlı olduklarını/olmaları gerektiğini gösterir. Kemal'e göre, bekâret bu kadar önemliyse Avrupailik ve modernlik havaları ikiyüzlülük demektir. Zaim ise meseleyi toplumsal açıdan ele alır: "Senin yanıltığın şey bekâreti kendi meselen sanman. Senin için, benim için önemli değil belki... Ama ne kadar Avrupai ve modern olursa olsun, bu konu bu ülkede, tabii bir kız için çok önemli. (...) Sibel aldırmasa da cemaat aldırıyor." (Pamuk, 2014a: 434).

Sibel ile Füsün farklı toplumsal sınıflara mensup iki kadındır ve Kemal'e bekâretlerini vermeleri onları ortak bir noktada buluşturur. Sibel ile evleneceğini düşündüğü için sevişmek kısmen de olsa olağandır ancak Füsün'un onunla sevişmesi Kemal'e garip gelir çünkü bu yalnız yabancı filmlerde olur, Türkiye'de bir kızın bunu durup dururken yapması tuhaftır (Pamuk, 2014a: 35). Bu durum da Kemal'in gözünde Sibel ile Füsün'u karşı karşıya getirir ve bir kıyaslamaya girişir. Füsün'a Serpil için "Avrupa'da o kadar okumuş, ama senin kadar cesur ve modern değil" (Pamuk,2014a: 58) demesi, evlenmeden sevişen kadına modernlik ölçütü olarak baktığını gösterir. Sibel ise Kemal ile evleneceklerine inandığı için onunla sevişmiştir, kararlarında özgürlüğe önem verdiği için değil. Ayrılma aşamasına geldiklerinde Kemal ile konuşurken bunu dile getirir: "Eğer modernsek, Avrupalıysak bu önemli bir şey değildir... Yok geleneğe bağlıysak ve bir kızın bakire olması senin de önem verdiğin ve herkesin saygı göstermesini istediği değerli bir şeyse... O zaman bu konuda herkese eşit davranmalısın! (...) Sonuç bu olacaksa niye yalıya taşındık, niye davetler verip herkesin önünde, bu ülkede, evlenmeden önce evli çiftler gibi yaşadık?" (Pamuk, 2014a: 231). Cinsellik konusunda Nurcihan'ın görüşü şakayla karışık bir ciddiyet taşır: "Müslüman bir ülkede yıllar sürecektir hakiki, mutlu ve huzurlu bir evliliğin ilk şartının zenginlik değil, evlilikten önce sevişmemek olduğunu söylüyordu." (Pamuk, 2014a: 376).

Onur Bilge Kula *Masumiyet Müzesi* romanını temel alarak Doğulu toplumlarda bekârete verilen bu önemi Kant'ın görüşleri ile açıklar. Kant'a göre Doğulu toplumlarda cinsellik ahlaktan yoksundur, haremleri olan adamlar istedikleri kadınla istediği zaman çiftleşir. Bakire kadınların bu değerli özelliklerini korumak için de akla gelmez şeyler yapılır. Kant burada oryantalist söylemin “Doğulu şehvete düşkündür” görüşünü destekler. Aynı durum *Masumiyet Müzesi*'nde de görülür. Bekâretinden vazgeçmek, Batılılaşmak anlamına gelir. Kentleşmenin de getirdiği etkilerle *aydınlanmış* kadınlar, bedensel özgürlük bilincine sahip gibi görünürler (Kula, 2010: 6-7). Bu bilince sahip gibi görünmelerine rağmen geleneksel anlayıştan kurtulamadıkları için bir açmazdadırlar.

Fusun, döneminin diğer kızlarına göre daha açık görüşlüdür. Bir erkekle bir kızın, kapalı bir odada “*Avrupalılar gibi*” beraber oturabileceklerini söyler ve Kemal'in “burası Türkiye olduğu için” yadırganacakları fikri ile karşı karşıya kalır (Pamuk, 2014a: 94). “Orhan Pamuk, bu sözlerle, Kant'ın (...) görüşlerini belli ölçülerde doğrulamaktadır. Buna göre, tensellik Doğu'ya; tinsellik ise Batı'ya özgü özelliklerdir. Ayrıca vurgulamak gerekir ki, bu yaklaşım, Batı kurgusu olan oryantalizmin temel varsayımlarından biridir.” (Kula, 2010: 8).

Evlenmemiş bir çiftin aynı odada kalması fikri, Hilton Oteli'nden bahsedilirken de görülür. O dönemde bir çifte evlilik cüzdanı sormadan oda veren tek otelin Hilton olduğuna vurgu yapılır (Pamuk, 2014a: 111). Sinema filmlerindeki bekâret algısına ve izleyen halkın tepkisine de dikkat çekilir. Bir filmde tecavüze uğramış kadın, kocasının koluna girerse kendisinden utanacağını belirterek halkın düşüncelerini destekler. Bu utanma, bakire olmayan bir kadınla evli olmanın verdiği utanmadır (Pamuk, 2014a: 272).

Romanda sadece cinsel birleşme açısından değil, toplumsal yaşamdaki kadının durumlarına, sıkıntılarına, bu sıkıntıların hal ve hareketlerine nasıl yansdığına da yer verilir. Türkiye'de bir kadın, erkeklerden kendini sürekli sakınmak, “namusunu” özenle korumak zorundadır. Bu durumun da kadınlar üzerinde yarattığı baskı gündelik hayatlarına da yansır. Ufak jestler, tavırlar bile bu baskının bir yansıması olarak görülebilir. Bir güzellik yarışmasına katılan, şarkıcı

veya oyuncu olan kadına toplumda *hafif kadın* gözüyle bakılır (Pamuk, 2014a: 17, 70). Bu *hafif* kadınların dışında gazetelerde bir kadının resmi çıkacaksa hepsinin gözlerinin bantlanması da kadına bakış açısının bir yansımasıdır (Pamuk, 2014a: 70). Avrupa’da eğitim almış, kadın hakları ve feminizm üzerine sözler sarf eden Sibel bile sekreter, tezgâhtar gibi kadınlar için küçümseyici ifadelerden kaçınmaz (Pamuk, 2014a: 19). Bazen Füsun’un gözlerini kaçırmamasını Kemal, “bir Türk kızının sokakta bir yabancıyla karşılaşınca yaptığı harekete” benzetir. Kadınlar Beyoğlu’nda bile erkeklerle göz göze gelmek bir yana onlara bakmazlar bile. Zamanla Füsun ile bakışmalarının anlamını, gençliğinin bir kısmını Amerika’da geçirdiği için geç fark etmiştir (Pamuk, 2014a: 361). Füsun’un, Kemal sigarasını yakarken çakmağı tutan elinden tutması gibi küçük bir hareket bile Türkiye’de değil ancak Amerikan filmlerinde görülebilir (Pamuk, 2014a: 422). Babası Tarık Bey’in yanında sigara içemeyişi, bacak bacak üstüne atamayışı da geleneksel Doğulu aile kurallarının kadın üzerindeki etkisini gösterir (Pamuk, 2014a: 411).

Bir Doğu ülkesinde kadın olmanın zorlukları Füsun’un ehliyet alma girişimlerinde de görülür. Sağlık belgelerini toplarken, başı açık ve güzel bir kadın olduğu için doktorlar Füsun’a farklı muamele ederler, Avrupalı bir hava takınırlar. “Bütün bunlar, örtülü olmayan güzel bir kadınla karşılaşınca devlet dairelerinde memurlar arasında yaşanan bir anlık telaş, hatta panik duygusu yüzündendi.” (Pamuk, 2014a: 447).

Sessiz Ev romanında Selâhattin Bey, Fatma Hanım’ı da bir cariye veya odalık olarak değil, kendisine eşit özgür bir kadın olarak gördüğünü belirtir (Pamuk, 2013b: 93). Bunu belirtirken Batıyı örnek aldığı bir gerçektir, Batıda uygar insanlar bunu yaptıkları için karısına bu şekilde bakmaya çalışır; ancak detaylı incelemede bu tavrı koruyamadığı görülür. Zamanla ona hakaretler ederek, “erkeği”, “kocasını” olduğunu laf arasında belirterek veya karısının parasını kendi isteklerine harcayarak Fatma Hanım’ı aşağılamasına tanık oluruz. Ayrıca Fatma Hanım’ın üstüne başka bir kadınla saklamaksızın, kendinde hak görerek birlikte olup iki çocuk yapması da söyledikleri ile çelişen bir durumdur. Beraber olduğu hizmetçiye “odalık” veya “cariye” muamelesi yapar, ona ayrı bir kulübe yaptırır ve bu açıdan Batılıların

Doğulu kadınları *haremlik* veya *odalık* olarak tasvir etmesine yakın bir durum ortaya çıkar.

*Kara Kitap* romanında Celâl bir yazısında, sinemadaki bir kadının naylon çorabından ve oğluya konuşan bir anneden bahsedince gazetenin patronundan uyarı alır. “Evli ve çocuklu kadınlarda cinsellik bulmanın tehlikeli, çok tehlikeli bir davranış olduğunu, Türk okurunun bunu kaldıramayacağını, yaşayan bir köşe yazarı olmak istiyorsan evli kadınlara ve üslûbuna dikkat etmen gerektiğini bilmiyor muydun?” (Pamuk, 2013c: 341). Açıkça görüldüğü gibi, burada Türk okurunun “namus” kavramına değinilir, Doğu toplumlarında oldukça etkili olan bu kavram, köşe yazarlarının yazılarına dikkat etmesi gerektiği görüşüne de yansır. Celâl okuyucularına, sokaktaki güzel kadınlara kaşlarını çatarak nefretle değil de, “Avrupalılar gibi” sevgiyle bakmalarını önermiştir (Pamuk, 2013c: 335). Buna benzer ifadeleri, sokaktaki güzel kadınlara “dik dik gözlerinin içine onu öldürecekmiş gibi” bakılmaması gerektiğini köşe yazılarında sıkça dile getirir (Pamuk, 2014a: 363). Sokaktaki kadına güzel bakmak Avrupalılara özgü olarak verildiği için, Doğunun görgü kurallarının beğenilmediği anlamı çıkar. Avrupalılar uygar bir şekilde sokaktaki kadını insan yerine koyarken Doğulular için kadın nefret edilecek bir şeydir.

### **1. 8. Romantik Akımın Bir Özelliği Olarak Otantik Doğunun Çekiciliği ve Orhan Pamuk’un Romanlarına Yansıması**

Romantizm ile beraber Batılıların Doğu ülkelerine ilgisi artmış ve Doğu, egzotikliği ile ön plana çıkmıştır. Bir kaçış yeri olarak hayallerde yer eden Doğunun en önemli özellikleri masallardaki diyarlara benzetilmesi, harem ve hamamın çekiciliği ve Batı kültüründe bulunmayan diğer unsurlardır. Doğuyu merak ve tahayyül etme edebiyatta yer bulmuş ve türlü maceraların yaşandığı tehlikeli topraklar olarak tasvir edilmiştir. Bu hayale dayalı tasvirler gerçeği yansıtmaktan uzaktır ve duyumlara dayanır.

Orhan Pamuk, romantizm ile başlayan bu tavrı romanlarının çeşitli yerlerinde yansıtmıştır. Batılı karakterler, Türkiye'deki kültürel öğeleri bu çekici otantik yanları ile gözlemler. Bu öğeler onlar için çekici olmasının yanı sıra küçük görülen bir şeydir.

*Cevdet Bey ve Oğulları* romanında Pamuk, Batılı bir gözün bu topraklara nasıl bakacağını, en açık şekilde, Osman'ın bir Alman tüccarı evine davet etmek istemesi üzerinden verir: "...kendisi için iyi yetişme, kültür, zenginlik demek olan şeylerin Alman için harem, Osmanlı kadını gibi eğlenceli şeyler olacağını anladı ve inşaat malzemesi şirketinin temsilciliğini, o adamı eve yemeğe çağıramayacağı için kaçıracağına inanarak öfkeleni." (Pamuk, 2013a: 326).

*Sessiz Ev*'de Faruk bir gece dolaşırken yolu bir otele düşer ve turistler için düzenlenen bir "Doğu gecesine" dâhil olur. Bir masaya oturur, etrafı izlemeye başlar. Gürültülü bir ortam, sahne, bir süre sonra sahneye çıkan dansöz ve parlak takılar göze çarpan unsurlar olarak göze çarpar. Faruk sahnedekilerin, rollerini oynadıklarının farkındadır: "Dansöz, Doğulu nesne-kadın gibi görünmeyi oynuyor." (Pamuk, 2013b: 262). Alman kadınlara dair gözlemlerini ise şöyle anlatır: "...dansöze bakarken, kendilerinin 'öyle' olmadığını düşünüyorlardı; bu yüzden huzur duyduklarını, kendilerini erkekleriyle bir hissettiklerini seziyordum; bizleri, hepimizi öyle gördüklerini de seziyordum: Tıpkı hizmetçisine hükmederken kocalarıyla eşit olduklarına inanan ev kadınları gibi aşağılıyorlardı bizleri!" (Pamuk, 2013b: 262). Burada dikkat çeken durum, dansözün kendi konumunu, yabancıların kendisine nasıl baktıklarını bilmesidir. Onların gözünde dansöz, tıpkı oryantalist etkilerle yapılmış bir resimde olduğu gibi bir "nesne" konumundadır. Arzulanan bir nesne olduğu için izleyen kadınlar, izleyen kocalarının yanında kendi değerlerini ispat etmek isterler. Dansözü, arzulanan nesne olsa da aşağıda konumlandırır ve böylece Doğululara tepeden bakarlar. Batılının bu tepeden bakışı, oryantalist anlayışa uygun olarak sonuçlanmaz. Faruk, dansözün de Batılılara yukarıdan bakan gözünü fark eder. "İşte: Dansöz onlara meydan okuyor şimdi; arada bir yutkunan turist kadınların bakışlarını, o bilimsel gözlemciliği de boşa çıkarıyor. Başlı fesli turist erkeklerin çoğu zaten kendilerini koyvermişler: Bir nesne-kadına yönelir gibi değiller artık, gevşemişler, saygıdeğer bir kadın karşısında küçülür gibi kendilerini

unutmuşlar.” (Pamuk, 2013b: 262). Doğuyu temsil eden dansöz, zayıflık gibi görünen nesne haliyle güçlenmiş ve Batılı erkeği etkisi altına almıştır. Faruk bunu Doğunun bir zaferi olarak görür: “Evet, işte: O kadar kolay değildir bize boyun eğdirmek: Hâlâ bir şeyler yapabiliyoruz, ayakta durabiliyoruz hâlâ.” (Pamuk, 2013b: 262). Sahnedeki Batılı erkek ise olaya alaycı yaklaşmanın yanında dâhil de olur: “Alman erkekleri önce küçük beceriksiz hareketlerle kollarını yanlara açıp ağır ağır kıpırdanıyorlar, dostlarına utanan ama eğlenceye de hakları olduğuna inanan gözlerle bakıyorlar.” (Pamuk, 2013b: 263). Erkek küçümsediği bir şeye dâhil olduğu için utanırken bir yandan da bunu eğlenceli ve çekici bulur.

Venedikli zamanla padişaha yakınlaşır ve türlü toplantılara, kutlamalara davet edilir. Bu toplantılarda “...Avrupalılar, başımdan geçen o korkunç maceraları sorarlardı bana, ne kadar acı çektiğimi, nasıl direndiğimi, hâlâ nasıl katlanabildiğimi merak ederlerdi.” (Pamuk, 2012b: 132). Açıkça görüldüğü gibi bir Avrupalı için Doğuda yaşamak maceralı olmasının yanı sıra sonu ölüme varabilecek kadar acı çekmek demektir. “...tanımak istedikleri bu ilginç diyar hakkında, tıpkı Sultan’a yaptığım gibi, alışkanlıkla uyduruverdiğim inanılmaz hikâyeler anlatırdım. (...) bütün o kelli felli elçiler, kâtipler uydurduğum kanlı din ve vahşet hikâyelerini, harem ve aşk entrikalarını bana hayran olarak dinlerlerdi.” (Pamuk, 2012b: 132). Burada oryantalist bakışın tamamen alaya alınması söz konusudur. Avrupalı için Doğunun cazibesi, masal gibi maceralarla dolu bir diyar olmasıdır. Venedikli, bu cümleleriyle, o cazip mekânın, o heyecanlı hikâyelerin çoğunun uydurma olduğunu bildirir. Bu uydurma hikâyeler Avrupalının gözündeki Doğuyu otantikleştirir, hayran bırakır.

*Kara Kitap* romanının “*Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri*” bölümünde İskender, yanında yabancı gazetecilerle Galip’e rastlar. İskender, “...’bir binbir gece İstanbul’u yaptırmak’ için onları gezdirmiş (çöp tenekelerini karıştıran köpekler, esrar ve halı tüccarları, göbekli göbek dansözleri, pavyon kabadayıları vs.), arka sokakların birinde de pavyona götürmüş” olduğunu söyler (Pamuk, 2013c: 160). İngilizleri İstanbul’un böyle “ilginç” gelen yerlerini gezdirmesi, hoş vakit geçirmelerini sağlaması Doğunun egzotikliğine işaret eder. “Binbir gece İstanbul’u”



nitelemesi de bu egzotikliğe bir göndermedir. Batılıya göre Doğunun hem çekici, hem de kendilerinden düşük olması bu ifadelerde gözlenir.

*Benim Adım Kırmızı* romanında Batının Doğuya olan ilgisini sanat üzerinden ele alan Pamuk, Batılı ressamın gerek sipariş ettiği kıyafetnamelerden gerekse kendilerinin çizdiği “oryantal” resimlerden yer yer bahsetmiştir. Batılının Doğuyu resmettirmesinin altında yatan merak unsuru, Doğunun çekiciliğine, gizemliliğine işaret eder. Nakkaşlara sipariş edilerek hazırlatılan kitaplarda, sokaklardaki sıradan insanlar resmedilir: kapıcıbaşı, imam, yeniçeri, sipahi, derviş, kadı, cellat, hamama giden kadınlar, afyonkeş gibi (Pamuk, 2012a: 141). Üstat Osman, bu kıyafetnameler için “...bizi küçümsemeye meraklı budala Frenk gezginlerinin sefil kitapları için” çırpıştırılan sayfalar olarak nitelerken, Batılıların Doğuyu küçümsemeyi çok sevdiklerinin altını çizer (Pamuk, 2012a: 301). Nakkaşların Frenkler için böyle kitaplar hazırlamaları, bir Müslüman ülkesinde sanata değer verilmediğinden, kendilerine rahat maddi koşullar sağlamak içindir. Sanatsal değeri yüksek olabilecek resimler yeterince gelir getirmediği için, “Frenk seyyahlarını eğlendirecek acayiplikleri resmetmeye ve açık saçık resimler çizmeye başlar[lar].” (Pamuk, 2012a: 32).

Romanın “*Biz, İki Abdal*” bölümünde bir Frenk ressam, yolda gördüğü iki abdalı resmetmektedir. Bunu gören bir Hoca, Frenk “kâfirine” çıkışır, abdalları kötüler ve “Şu bizim güzel memleketimizin o kadar güzelliği varken niye bu fenalığı resmediyorsun, bizlere fenalık olsun diye mi?” sorusunu yöneltir (Pamuk, 2012a: 353). Frenk ressamın verdiği “...sizin fena halinizin resmi daha çok para ettiği için” cevabı, Batının Doğuyu merak ederken aynı zamanda küçümsemek istemesini yansıtır.

## SONUÇ

Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un romanları oryantalizm bağlamında ele alınmış, Batı gözüyle Doğuya ve Doğuluya yaklaşımı incelenmiştir.

Orhan Pamuk'un sanatsal bakış açısını etkileyen en önemli unsurlar; toplumsal çevresinden kazandığı Cumhuriyetçilik görüşü, aldığı eğitimlerinden edindiği pragmatizm ve yaşadığı coğrafi konumun getirisi olarak İslam kültürüdür. Bu çok yönlü edinimler Pamuk'un sanatsal yaratıcılığını geliştirmiştir. Pek çok edebiyat tarihçisinin ve eleştirmenin kendisine getirdiği eleştirilerin başında onun kendi toplumuna dışarıdan bir gözle, Batı zihniyetinin oluşturduğu paraboller ekseninde baktığı noktasındadır. Pamuk'un Türklere veya Doğulu insanlara, kültürlerine, dinlerine belli bir mesafeden baktığı eleştirisinin haklı bir çok yönü vardır. Pamuk'un bakışı, kendisini Batıya yakın hisseden zengin aydınının bakışıdır. Bu durumu romanlarında da görmek mümkündür. Pamuk'un bu bakışı oryantalist olarak nitelenmesine sebep olmuştur ancak romanlarında olanı olduğu gibi aktardığı gerçeğini de inkâr etmemek gerekir.

Onun romanlarının derin yapısında ortaya çıkan gerçek, aslında Tanzimat'tan bu yana yeni bir dünya ile tanışmanın neticesinde Türk kültüründe ortaya çıkan düalist durumun devamıdır. Bu anlamda Türk toplumunun ana sorunsalı iki medeniyet arasında sıkışmış olmaktır ve bu sebeple Türk toplumu özellikle Tanzimat'tan bu yana bir kimlik arayışı içindedir. Bu sorunsal Osmanlı'nın Batılılaşma sancılarında günümüz toplumuna kadar süregelen bir konu olarak edebiyatın üzerinde yoğunlukla durduğu bir konudur. Doğal olarak Orhan Pamuk'un da bambaşka konuları ele aldığı anda bile geri planda anlamlandırmaya çalıştığı olgu kimlik bunalımı ve arayışıdır. En imgesel ve soyut romanı diyebileceğimiz *Yeni Hayat*'ta bile bu konuya eğilmiş, ekonomik alanda Batının üstün konumunun yarattığı toplumsal sancılara yer vermiştir.

Tanzimat aydını batının teknik üstünlüğünü kabul etmiştir. Ancak başta Ahmet Mithat, Namık Kemal olmak üzere Batının Doğuyu dini ve kültürel anlamda geri kalmış görmesine de bir taraftan karşı çıkmıştır. Pamuk'ta ise bu yönde bir karşı çıkıştan çok kabulleniş vardır ve bu kabulleniş günümüz Türkiye'sinin duygusal bölünmeleri düşünüldüğünde bir yandan da nesneliliği beraberinde getirmiştir. Öyle ki Tanzimat ve Meşrutiyet aydınının her yönüyle Batıya dönmüş olmasına rağmen hâlâ doğunun kültürel üstünlüğünde ısrar etmesi düşündürücüdür. Pamuk'un iki kültür arasında bir tercih yaptığını söylemek güç olsa da söylemin Batıyı daha üstün gördüğünün ipuçlarını verdiğini hissederiz.

Orhan Pamuk, Tanzimat Döneminden beri en fazla işlenen konulardan biri olan Batının Doğuyu şarkiyatçı bir yaklaşımla ele almasını postmodern anlayışla yeniden gündeme getirir. Yazarın kendisinin de belirttiği gibi bu konu en çok beslendiği alanlardan biridir. Kimi romanlarında temel meselelerden biri iken kimi romanlarında yan konulardan biri olmuştur. Doğulu toplumlara belli bir mesafeden küçümseyici bakışla yaklaşan aydın modelini romanlarında başarıyla yansıtmıştır. İstanbul'un merkezindeki "modern elit" karakterlerin Doğuya yaklaşımı çift katmanlı bir oryantalizmin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Batının karşısında gelişmemiş taşralı seviyesinde olan İstanbul'un merkezindeki insanlar, aynı tavrı Doğulu insanlar için göstermiş ve Doğuyu "taşranın taşrası" konumuna yerleştirmiştir.

Orhan Pamuk, Batılılaşma ve iki dünya arasında kalıp kimliksizleşme durumunu romanlarında sıklıkla kullanır. Bu durumun oluşmasında kendi hayatının da etkileri büyüktür. Zengin bir aileye mensup olan Pamuk, İstanbul'un en elit ve zengin kesimlerinden olan Nişantaşı'nda doğup büyür. Görece Batı dünyasına yakın bir yaşam sürer. İstanbul'un ve Türkiye'nin "geri kalmış" olarak nitelenen Doğulu kimliğine de mesafelidir. Pamuk böyle bir çevrede yaşamının tüm etkisini sanatına yansıtmıştır. İstanbul'a ve Türkiye'ye Batılı bir gözle baktığı, toplumu dışarıdan gözlediği ve hatta zaman zaman kendisini içinde bulunduğu topluma ait hissetmediğini bile sezinleriz.

Orhan Pamuk'un romanlarında oryantalizm bağlamında dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, siyasi ve toplumsal değişimlerden etkilenen karakterlerin tutumları ve İstanbul'un taşrasına, Doğu'daki köy ve şehirlere yaklaşımlarıdır. Romanlarında yarattığı karakterlerin bir kısmı kendisi gibi Batılılaşmış zengin çevrede yaşayan kimselerdir. Bu kişilerin genel olarak davranışları incelendiğinde Doğuya yaklaşımlarının oryantalist bir tutum gösterdikleri görülür. Bu davranışlara paralel olarak kendi toplumlarına tepeden bakma ve yabancılaşma gibi sonuçlar ortaya çıkar. Kimlik bunalımları yaşayan bu karakterler, tıpkı Pamuk gibi kendilerini bir yere konumlandırıamazlar. Bu aidiyetsizlik Pamuk'un yaratıcılığını arttırırken karakterleri bunalıma veya deliliğe sürükler. Bu durum onların kimliklerinin sarsılmasına ve sürekli bir arayışta, sorgulamada olmalarına yol açar. Hepsinin ortak özelliği Türk toplumunu siyasi, sanatsal, dinsel veya kültürel açılardan geride kalmış olarak nitelemeleridir.

Yukarıda bahsedilen karakterler bu özellikleri ile çalışmanın önemli bir bölümünü oluşturmuşlardır. Karakterlerin hemen hemen hepsini "Doğunun içindeki Batılı" olarak tanımlayabiliriz. Batıyı yüceltip kendi toplumuna küçümseyici yaklaşan bu karakterler, Batılı şarkiyatçılar gibi Doğunun gelişmemişliğine, İslam'a bağlılığına, tembel oluşlarına dikkat çekerler. Batılı şarkiyatçılardan farkları ise kendilerinin de o toplumun içinde olmalarıdır.

Batılının gözünde Doğulular her şeyden önce Müslüman kimlikleri ile öne çıkar. Oryantalist görüşün Doğuya yaklaşımının temel yönlendiricilerinden biri de dinî karşıtlıktır. Orhan Pamuk'un romanlarında tespit edilen dinî öğeler, Doğu toplumunun en ayırt edici özelliklerinden biri olarak kullanılmıştır. Kendisini Batıya yakın hisseden kesimler İslami geleneklerden uzaklaşmış görünür. Dinine bağlı insanlar Doğudaki illerde veya İstanbul'daki kenar mahallelerde yaşayanlardır. Bu yaklaşım oryantalist görüşün dinsel konumlandırmalarına örnek teşkil eder.

Tanzimat Dönemi roman geleneğinde sıkça gördüğümüz "görünürde Batılılaşma", alafrangalık olgusu Pamuk'un romanlarında da karşımıza çıkar. Batı medeniyetini sembolize eden belli unsurlar (piyano, Fransızca eğitimi, kıyafetlerdeki değişimler gibi) Batılılaşmanın ve modernleşmenin işaretleri olan ironik semboller

onun romanlarında da yer alır. Zaman zaman bu metaforları Batılılaşmanın işaretleri olarak ironi dışı da kullanır.

Hem Tanzimat Dönemi romanlarında hem de incelediğimiz romanlarda görünürde Batılılaşmaya ayak uydurmuş karakterler, Türk toplumunu, geleneklerini, kültürünü, giyiniş tarzını gelişmemişlik ile ilişkilendirerek küçük görür. Tanzimat Dönemi romanlarında bu kişiler birer tip olarak çizilir. Pamuk da bu yolla tipler yaratmış, alegorik anlatımları kullanarak bu özellikleri toplumun geneline yansıtmıştır. Türk toplumu, yine Türk karakterlerin gözünde küçük görülür ve eleştirilir. Gelişmemişlikle, bağınazlıkla, geleneklere bağlılıkla küçümsenir.

Çalışmada Batılı erkeğin Doğulu kadın üzerindeki gizli arzularına da değinilmiş ve Orhan Pamuk'un romanlarında da görülen bu cinsel unsurlar tespit edilmiştir. Doğulu kadının gizemli havası, haremde yaşıyor olması ve peçe ile yüzünü kapatması Batılı erkeğin merakını tetikler ve kadını bir arzu nesnesine dönüştürür. Erotik bir imge hâline gelmesine sebep olur. Oryantalizmin en güçlü görüldüğü harem imgesi türev halinde doğu kadınının mistik erotizmine dönüşür. Arzu nesnesi olan kadın da bu noktada edebî eserlere de yansımıştır. Pamuk'un romanlarında da zaman zaman kadın karakterler bir arzu nesnesidir ve cinsel kimlikleri ile ön plana çıkarlar.

Orhan Pamuk'un romanlarında Batı ile Doğuyu karşı karşıya getirdiği temel bağlamlardan biri de sanattır. Sanatın nasıl olması gerektiğini tartıştığı romanlarında bir taraf tutmayarak Batı sanatı ile Doğu sanatının sentezinden yana bir tutum takındığı görülür. Özellikle resim ve sinema sanatlarına dikkat çeker. Sinema alanında Türk filmlerindeki sansür ögesine ve Türk izleyicisinin *safliğina* vurgu yaparken resim sanatında Batının eserlerini örnek alan karakterleri ön plana çıkarmıştır. Pamuk, Doğuda sanatın geri kalmasını dinsel temellere dayandırmıştır. Toplumda etkili olan günah, ayıp gibi kavramları sanatın gelişmesinin önündeki engellerden biri olarak gösterir.

Bilimsel alanda Batının üstünlüğü de romanlarda yer bulur. Batının bilim alanında gelişmişliğine vurgu yapılırken Doğu Batıyı taklit ederek ona yetişmeye

çalışan bir özellik yüklenir. Kimi karakterler ise Batının çeşitli alanlardaki bu üstünlüğüne karşı bir çeşit savunma sayılabilecek milliyetçi kimlikler edinmiştir.

Tanzimat Döneminde hız kazanan Batılılaşma çalışmalarının ve aydınlar arasında sürekli var olan Doğu-Batı tartışmalarının edebiyattaki yansımalarını Orhan Pamuk'un eserlerinde görmek mümkündür. Postmodern etkilerle farklı teknikler kullanarak yazdığı romanlarında gerek yüzeysel yapıda gerekse derin yapıda en çok işlediği konulardan birinin Doğu-Batı karşıtlığı olduğu grlmştir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

ACAR, Adnan (2013), *Nobel, Orhan Pamuk ve Yazarlığı*, Doruk Yayınları, İstanbul.

AKÇAY, Ahmet Sait (2011), *Okumanın Farkı Orhan Pamuk “Okumanın İmkânsız Alegorileri”*, Pozitif Yayınları, İstanbul.

ALATLI, Alev (Derleyen, 2010), *Batı'ya Yön Veren Metinler I Kökler/Orta Çağlar (- -1350)*, İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı Kapadokya Meslek Yüksekokulu, İstanbul.

ALMOND, Ian (2013), *Yeni Oryantalistler, Nietzsche'den Orhan Pamuk'a İslam'ın Postmodern Temsilleri*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

ANDAÇ, Feridun (2014), *Anonimleşen Edebiyat; Edebiyatımızın Yol Haritası*, Varlık Yayınları, İstanbul.

AYTAÇ, Gürsel (2012), *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

BAYKAL, B. Sıtkı (1942), *Namık Kemal Hakkında içinde Namık Kemal'e Göre Avrupa ve Biz*, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı No:2, Vakıf Matbaası, İstanbul.

BERNASCONI, Robert (2011), *İrk Kavramını Kim İcat Etti? Felsefi Düşüncede İrk ve İrkçilik*, Metis Yayınları, İstanbul.

DARWIN, Charles (2014), *İnsanın Türeyişi*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

DOĞAN, Zafer (2014), *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, İthaki Yayınları, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız (2004), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ECEVİT, Yıldız (2013), *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ESEN, Nüket (2012), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ESEN, Nüket (Derleyen, 2013), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ESEN, Nüket; KILIÇ, Engin (Hazırlayanlar, 2008), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

FERGUSON, Niall (2012), *Uygurluk, Batı ve Ötekiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GÜLSOY, Murat (2009), *602. Gece, Kendini Fark Eden Hikâye*, Can Yayınları, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2014), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayınları, İstanbul.

HADZİBEGOVİĆ, Darmin (2013), *Kara Kitap'ın Sırları, Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

HENTSCH, Thierry (2008), *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, Metis Yayınları, İstanbul.

KEMAL, Namık (1962), *Renan Müdâfaanâmesi (İslâmiyet ve Maârif)*, Yayınlayan: Ord. Prof. M. Fuat Köprülü, Milli Kültür Yayınları Dinî Kültür Serisi No: 1, Ankara.

KEYMAN, Fuat; MUTMAN, Mahmut; YEĞENOĞLU, Meyda (Derleyenler, 1996), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, İstanbul.

KILIÇ, Engin (Derleyen, 2006), *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

KROPOTKİN, Pyotr (2013), *Evrimin Bir Faktörü Karşılıklı Yardımlaşma*, Kaos Yayınları, İstanbul.



KULA, Onur Bilge (2011), *Batı Edebiyatında Oryantalizm I-II*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

KULA, Onur Bilge (2012), *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

LÈVI-STRAUSS (2010), Claude, *İrk, Tarih ve Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.

MAALOUF, Amin (2013), *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MARDİN, Şerif (2013), *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

MORAN, Berna (2012), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, İletişim Yayınları, İstanbul.

MORAN, Berna (2013), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, İstanbul.

NACİ, Fethi (2013), *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ORTAYLI, İlber (2004), *Gelenekten Geleceğe*, Ufuk Kitapları Tarih Dizisi, İstanbul.

ORTAYLI, İlber (2010), *Avrupa ve Biz*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ORTAYLI, İlber (2014), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Timaş Yayınları, İstanbul.

PAMUK, Orhan (2010), *Manzaradan Parçalar, Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul.

PAMUK, Orhan (2011a), *Öteki Renkler; Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İletişim Yayınları, İstanbul.

PAMUK, Orhan (2011b), *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

PAMUK, Orhan (2012a), *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- PAMUK, Orhan (2012b), *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2012c), *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2013a), *Cevdet Bey ve Oğulları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2013b), *Sessiz Ev*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2013c), *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2013d), *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2014a), *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2014b), *İstanbul; Hatıralar ve Şehir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (2014c), *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2013), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SAİD, Edward W. (2013), *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yayınları, İstanbul.
- SEYHAN, Azade (2014), *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı, Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TAŞÇI, Özcan (2013), *Aydınlanma, Oryantalizm ve İslam (Kelâmi Konular Bağlamında Bir Karşılaştırma)*, Sentez Yayınları, Ankara.
- TURNER, Bryan S. (2002), *Oryantalizm, Postmodernizm, Globalizm*, Anka Yayınları, İstanbul.
- YAVUZ, Hilmi (1999), *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Kitapları/Düşün Yazıları Dizisi 10, İstanbul.
- YAVUZ, Hilmi (2003), *Denemeler*, Boyut Kitapları, İstanbul.

YAVUZ, Hilmi (2006), *Yüzler ve İzler*, Aşına Kitaplar, Ankara.

YEĞENOĞLU, Meyda (2003), *Sömürgeci Fanteziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Metis Yayınları, İstanbul.

YILDIZ, Aytaç (Editör, 2007), *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

ZAKZÛK, Hamdi (2006), *Oryantalizm veya Medeniyetler Hesaplaşması*, Akademi Yayınları, İzmir.

### **Sürelî Yayınlar**

Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 30 Mayıs-Haziran 2012, ISSN: 1694-528X, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – Kırgızistan.

Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 1, Sayı:2, *Doğu Ne? Batı Ne?*, Şubat, Mart, Nisan 1998, Ankara.

Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 20, *Oryantalizm I*, Ağustos, Eylül, Ekim – 1, 2012, Ankara.

Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 20-II, *Oryantalizm II*, Ağustos, Eylül, Ekim – 2, 2012, Ankara.

Edebiyat Ortamı, Yıl: 1, Sayı: 6, Ocak-Şubat 2008, Ankara.

Evrensel Kültür, Sayı: 226, Ekim 2010, İstanbul.

Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı: 300, Nisan-Mayıs-Haziran 2010, İstanbul.

Kitap-lık Dergisi, Sayı: 38, Yapı Kredi Yayınları, Güz 1999, İstanbul.

Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/5 Spring 2014, Ankara.

Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/1-I Winter 2009, Ankara.

### **Makaleler**

ACAR, Erhan (2006), “*Cevdet Bey ve Oğulları'nın Mekânında Zaman ve Anlam*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKYILDIZ, Olcay (2008), “*İki Dünya Arasında Kararsız: Orhan Pamuk'un Kitaplarında 'Doğu-Batı' / 'Ben-Öteki' Muğlaklığı*”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, Nüket Esen, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAYSAL, Alev (2009), “*Batılılar Gözüyle Harem, Gerçek ve Fantezi*”, *Turkish Studies Volume 4/1-I*, Ankara.

BRENDEMOEN, Bernt (2006), “*Bir Süfi Romanı Olarak Kara Kitap*”, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

BULUT, Hülya (2010), “*Postkolonyalizm Üzerine Düşünmek*”, *Evensel Kültür Dergisi*, Doğa Basın Yayın, İstanbul.

ÇORUK, Ali Şükrü (2007), “*Oryantalizm Üzerine Notlar*”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: IX, Sayı: 2, Aralık.

DİNO, Abidin (2006), “*Büyük Kopukluğun Çocukları*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

ERGUN, Zeynep (2006), “*Yeni Hayat Üzerine Bir Deneme: Sanatı Yitirme Kaygısı*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

ERTUĞ, Zeynep Tarım (2006), “*Benim Adım Kırmızı'nın Düşündürdükleri*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÖKNAR, Erdağ (2006a), “*Beyaz Kale'de Özdeşleşme Politikası*”, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÖKNAR, Erdağ (2006b), “*Yeni Hayat ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÜN, Güneli (2006), “*Türkler Geliyor: Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ını Çözmek*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

HADZİBEGOVIÇ, Darmin (2015), “*Orhan Pamuk’un Olgunluk Dönemi*”, *Kitap-lık Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İNALCIK, Halil (2011), “*Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji*”, *Doğu-Batı Dergisi*, Oryantalizm I, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

KALAYCI, Seyhan (2012), “*İtalyan Gezginlerinin Resimlerindeki Osmanlı*”, *Akademik Bakış Dergisi* Sayı: 30 Mayıs-Haziran 2012, ISSN: 1694-528X, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – Kırgızistan.

KARABELA, Nevin (2010), “*Bir Doğu’lunun Batı’ya Bakışı (Ahmed Emîn)*”, III. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi 18-20 Mart 2009*, Osmangazi Üniversitesi Basımevi, Eskişehir.

KARATAŞ, Turan (2008), “*Masumiyet Müzesi Üzerine Birkaç Dikkat*”, *Edebiyat Ortamı*, Ankara.

KIRCHNER, Mark (2006), “*Muhasara-ı Kal’e-i Doppio – Orhan Pamuk Üzerine Notlar*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

KIRKOĞLU, Serdar Rifat (2006), “*Bir Zaman Romanı: Sessiz Ev*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

KOÇAK, Orhan (2006), “*Güzeldi Beyaz Kale!*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

KONTNY, Oliver (2011), “*Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine*”, *Doğu-Batı Dergisi*, Oryantalizm I, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

KULA, Onur Bilge (2010), “*Masumiyet Müzesi ’nde Modernleşme ve Batılılaşma Sorunsalı; Kant ve Hegel’in Masumiyet Müzesi ’nde Ne İşi Var?*”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Ankara.

KUYAŞ, Ahmet (2006a), “*Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

KUYAŞ, Nilüfer (2006b), “*Seks, Yalanlar ve Minyatür*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

McGRATH, Patrick (2006), “*Karanlık ve Fantastik Yaratı*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

NAR, Mehmet Şükrü (2014), “*Oryantalizm Üzerine Antropolojik Tartışmalar*”, Turkish Studies Volume 9/5, Ankara.

OKTAY, Ahmet (2006a), “*Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (2006b), “*Yeni Hayat Üzerine*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

ORHAN, Selçuk, ERTE, Mehmet (2015), “*Pot (Yedinci Bölüm)*, *Orhan Pamuk: Trajedisi Olmak ya da Olmamak*”, Kitap-lık Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

PARINI, Jay (2006), “*Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı*”, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

PARLA, Jale (2006a), “*Roman ve Kimlik: Beyaz Kale*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

PARLA, Jale (2006b), “*Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

RİFAT, Mehmet (2006), “*Benim Adım Kırmızı’yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

SAYIN, Şara (2006), “*Beyaz Kale Bir Düş mü?*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

SOYKUT, Mustafa (2011), “*Tarihî Perspektiften İtalyan Şarkiyatçı ve Türkologları*”, *Oryantalizm I*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

STEINFELD, Thomas (2006), “*Biri Beni Tutsa Ağrı Dağı’na Götürse, Şiirin Kimliği: Genç Türk romancısı Orhan Pamuk, Avrupa’ya roman nasıl yazılır, gösteriyor.*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

TEKELİ, İlhan (2006), “*Cevdet Bey’in Oğlu Refik’te Kadroculuğun Üretilmeyişi Üzerine*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

UYSAL, Zeynep (2006), “*Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı’da Resmin Algılanışı*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

## **Tezler**

DEMİR, Fethi, *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. Alaattin Karaca, 2011, Doktora Tezi.

DOĞAN, Atila, *Sosyal Darwinizm ve Osmanlı Aydınları Üzerine Etkileri (1860-1914)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, Danışman: Prof. Dr. Füsün Üstel, 2003, Doktora Tezi.

GÖNÜLTAŞ, Ezgi, *Edward Said’in Eserlerinde Emperyalizm ve Oryantalizm İlişkisi*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Levent Bayraktar, 2008, Yüksek Lisans Tezi.

GÜNGÖR, Fatma Senem, *Oryantalizm ve Amerika Birleşik Devletleri’nin Ortadoğu’ya Bakışının Sinemaya Yansımaları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. İsmail H. Demirdöven, 2011, Doktora Tezi.

TANAR, Mehtap, *Batı Avrupa'da Sosyal Darwinizm Tartışmaları ve Osmanlı Düşünce Dünyasına Etkileri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. Adil Baktıaya, 2011 Yüksek Lisans Tezi.



